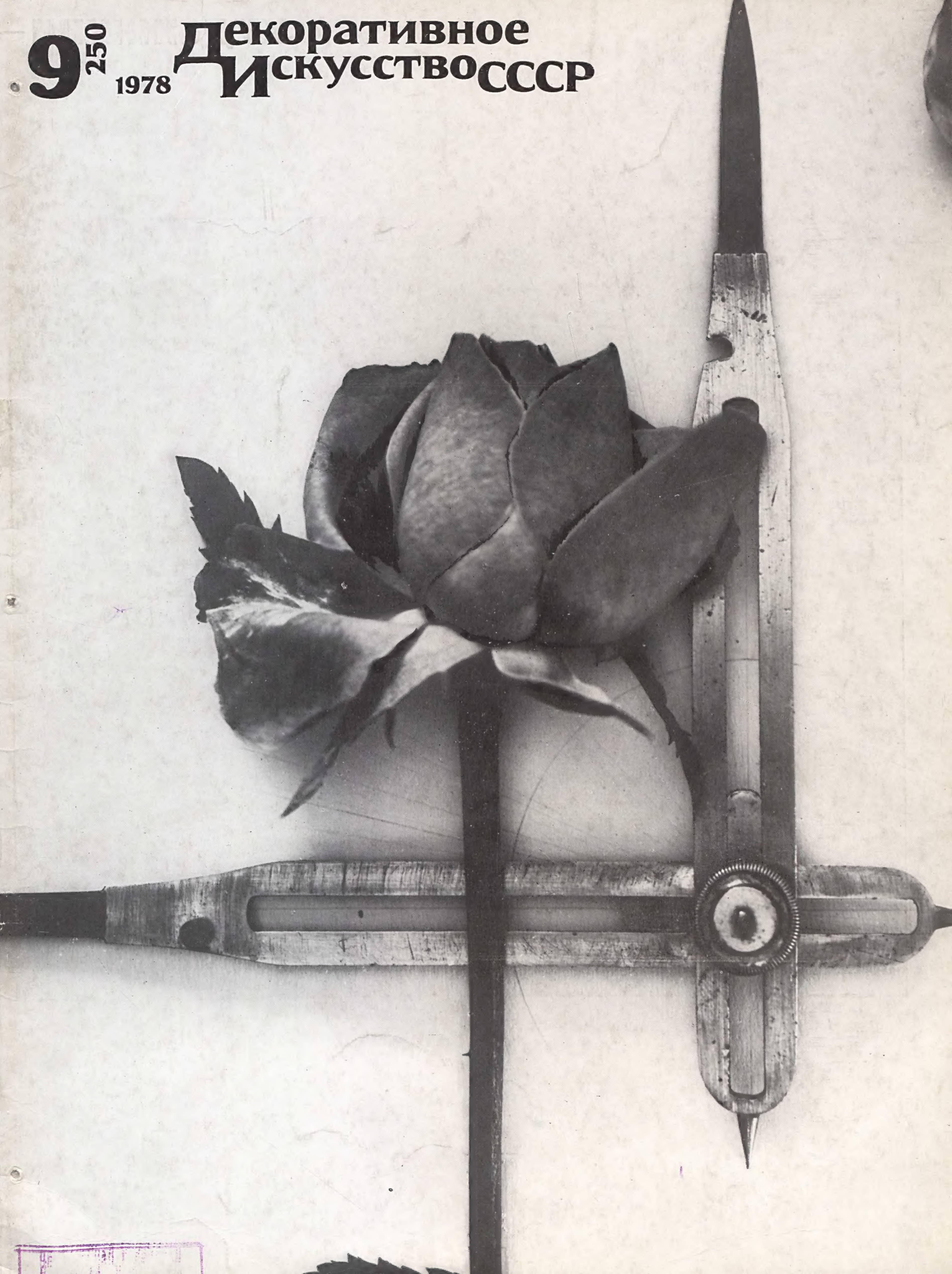
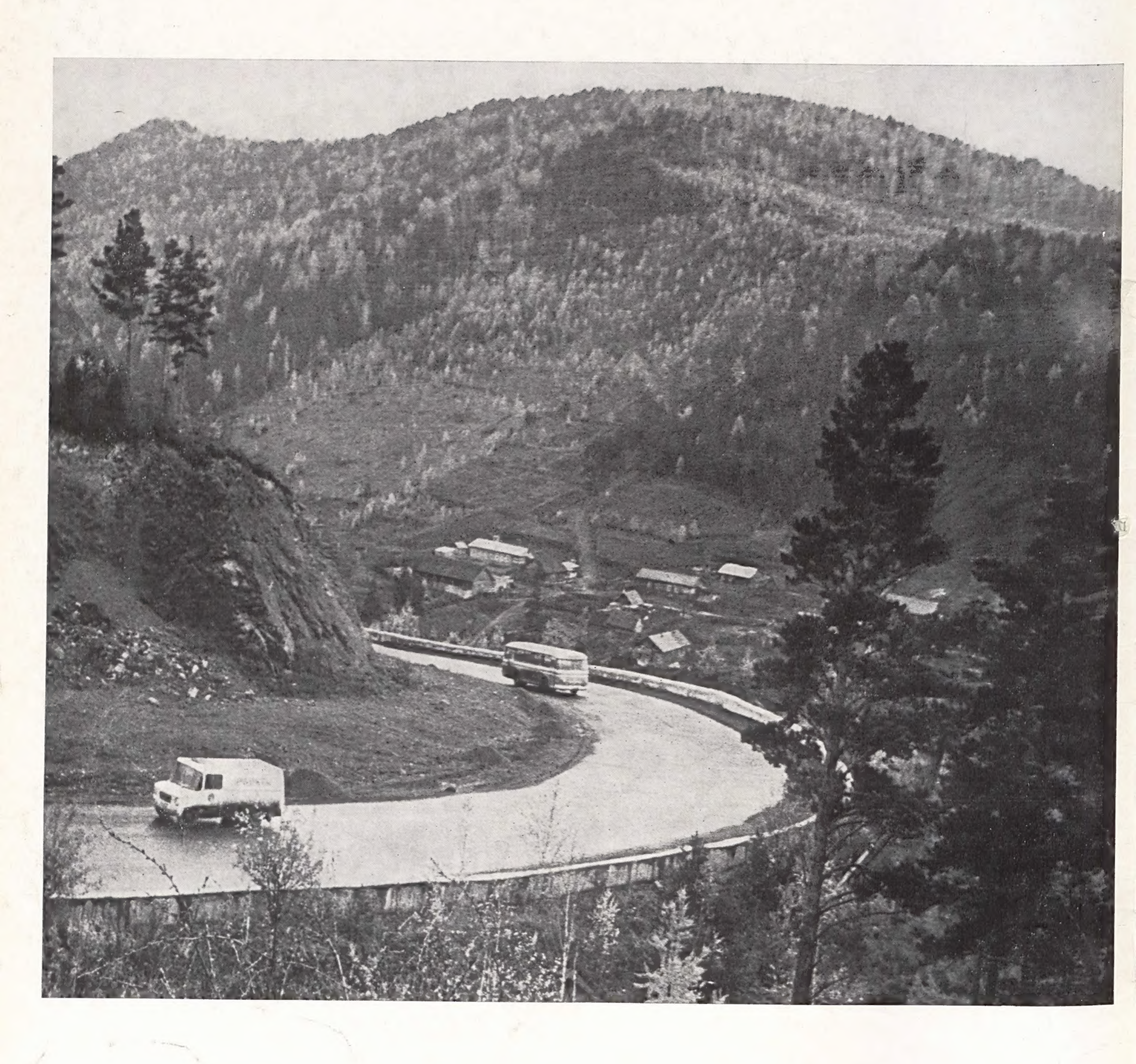

9
250
1978
Декоративное
Искусство СССР

ХУДОЖНИКИ—



СИБИРИ И ДАЛЬНЕМУ ВОСТОКУ

Сибирь и Дальний Восток... Сегодня они находятся в центре внимания всей страны. На наших глазах из объекта строительства будущего они превращаются в силу, активно формирующую настоящее. Естественно, что и задачи создания духовно содержательного облика городов и сел Сибири и Дальнего Востока выдвигаются на первый план.

Осмысляя программу развития страны, принятую на XXV съезде партии, вдумываясь в конкретные меры по превращению наших городов в коммунистические, вчитываясь в строки книги Л. И. Брежнева «Возрождение», посвященные вопросам наглядной агитации, художники и архитекторы, работающие для Сибири и Дальнего Востока, с особым вниманием относятся к тем видам и жанрам искусства, которые принимают непосредственное участие в художественном преобразовании среды. Памятник и мемориальный комплекс, мозаичные композиции, органично вошедшие в архитектуру, росписи, витражи и рельефы — вот тот многообразный арсенал средств, который делает улицы и площади городов Сибири и Дальнего Востока достойными нашего великого времени. Эта работа имеет первостепенное значение, потому что та среда, которая формируется при участии художника, оказывает на людей постоянное воспитательное воздействие. «Надо, чтобы и улица, — говорил В. И. Ленин, — воспитывала широкие массы, приобщая их к культуре, а для этого и улицы должны быть красивые и нарядные» *.

В развитом социалистическом обществе открываются огромные, но пока еще до конца не реализованные возможности обогащения урбанистической среды. Для городов Сибири и Дальнего Востока это первостепенное дело.

Именно сегодня, когда на повестку дня поставлена задача превратить эти огромные и богатейшие районы нашей страны не просто в экономически развитые, но и в художественно содержательные, понадобятся усилия не только местных специалистов. Свой вклад в дело строительства социалистической культуры Сибири и Дальнего Востока вносят художники всей страны. Вопросам участия художников в формировании художественной культуры Сибири и Дальнего Востока было посвящено расширенное заседание Секретариата правления СХ СССР. Стремясь тесно связать решение насущных проблем изобразительного искусства с актуальными задачами народнохозяйственного и культурного строительства, художники обсудили план работы в этой области. Как одну из актуальных задач, стоящих перед союзом, председатель Союза художников СССР Н. А. Пономарев назвал «всемерное содействие развитию художественной культуры Сибири и Дальнего Востока». Было отмечено, что вторая зональная выставка «Молодые художники Сибири», которая проходила летом этого года в Омске, показала рост профессионального мастерства сибирской молодежи. В числе ближайших мероприятий были названы зональные выставки «Сибирь социалистическая», которая будет в Барнауле, «Советский Дальний Восток» в Чите и выставка «Мы строим БАМ». Особое внимание Секретариат уделил вопросам укрепления материально-технической базы художественных фондов этого края.

Секретариат подчеркнул плодотворность работы творческих групп художников, которые только в этом году побывали у нефтяников Тюмени, геологов Сургута и Саматлора. Произведения, созданные участниками этих творческих групп, пополнят летопись героических свершений тружеников Сибири и Дальнего Востока.

Процессы интеграции, столь ощутимые в искусстве наших дней, очень ярко проявляются именно в этих отдаленных районах. Достаточно сказать, что в формировании облика таких городов, как Тобольск и Томск, Красноярск и Новокузнецк, Магадан и Абакан, наравне с художниками, живущими в этих городах, принимают участие монументалисты Б. Тальберг и Ю. Королев, Д. Мерперт и В. Холмогоров, Б. Неклюдов и Н. Николаев. Участие художников-монументалистов, накопивших опыт на ответственных столичных стройках, является не только реальной формой обогащения культуры этих районов, но и школой мастерства, обмена опытом.

Девизом такой интегрированной деятельности стал призыв из письма ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ о развертывании всенародного социалистического соревнования в 1978 году: «Пусть в рабочий ритм пятилетки вливается творческий труд инженера и агронома, поиск ученого, опыт и знания педагога и врача, песня и вдохновенная строка писателя». Монументалисты и архитекторы, художники-прикладники и дизайнеры горячо откликаются на этот вдохновенный призыв партии к всемерному и самому активному участию творческой интеллигенции в строительстве коммунизма.

На протяжении трассы Байкало-Амурской магистрали в скором времени будет построено много новых городов. Предстоит пройти сложный путь от домов-контейнеров для строителей БАМа до благоустроенных современных городов и сел. Поэтому понятно, что уже сегодня конкретизируются проекты будущих выставок, формулируются условия новых конкурсных заданий.

Дерзкая воля человека, соединившись с передовой наукой, обеспечила небывалый расцвет этих районов. Какие бы периоды, какие бы важные события советской истории мы ни взяли, сибиряки и дальневосточники всегда оказывались на переднем крае истории. Так было во время строительства Кузбасса, так было, когда героические сибирские дивизии участвовали в битве за Москву. А открытие якутских алмазов или строительство Норильского горно-обогатительного комбината? И наконец, открытие запасов нефти и газа Тюмени — разве это не передний край борьбы за социализм?

Меняется земля Сибири и Дальнего Востока. Как сказал Л. И. Брежнев на встрече с передовиками — строителями центрального участка БАМа, «труд первопроходцев всегда сложен. Но он интересен и почетен. Вчера вы впервые ступили туда, где еще был вековой покой тайги, а сегодня там уже не только проложена магистраль, но и закладываются первые города, выросли поселки. За вами следом идут ученые, геологи, архитекторы, проектировщики, инженеры».

То, каким быть новым городам и селам, во многом зависит от проектировщика, архитектора и художника. От художников, архитекторов, дизайнеров, работающих сегодня для Сибири и Дальнего Востока, зависит, чтобы культурное развитие этого края достойно соответствовало его социально-экономическому развитию.

---

* Воспоминания о Ленине. М., «Молодая гвардия», 1955, с. 117.

В. Кулаков
«История развития науки и культуры».
Роспись в Государственном университете им. В. Куйбышева.
Фрагмент. Томск.



И. Николаев
Роспись плафона фойе школы комсомольского актива Приморского крайкома комсомола.
Владивосток



Е. Казарянц
«Космос».
Рельеф на фасаде Дворца культуры алюминиевого завода.
Красноярск



В. Кулаков
«История развития науки и культуры»
Роспись в Государственном университете им. В. Куйбышева. Томск.

Скульпторы М. Смирнов, Г. Франчулин. Архитектор Ю. Журавнов.
«Холм Славы» в г. Новокузнецке

Художественное качество — массовому изделию

НТР заставляет по-новому переживать качественную сторону предметного мира, заново осмыслить программу, его формирования.
Художественной промышленности выпадает здесь особая роль — быть передовым рубежом встречи НТР и искусства, средоточием взаимодействия инженерно-технических достижений и художественной культуры, лабораторией их синтеза.

Это требует нового видения проблем, нового осмысления соотношений технического и художественного начал и в производственном процессе, и в конечном продукте производства, и в профессиональном подходе всех участников этого процесса.



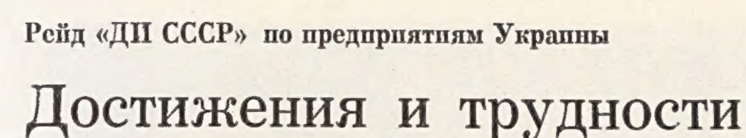
Осознает ли художник в полной мере масштабы новых требований, предъявляемых к художественной промышленности!

Каковы оптимальные размеры производства в каждой из отраслей! На каких основах формировать номенклатуру и ассортимент изделий!
Как изучать потребительский спрос!
Исходя из каких принципов строить соотношение уникальной, малотиражной и массовой продукции в планах производства!
Имеем ли мы сегодня полные и объективные ответы на эти и многие другие вопросы, насущно важные для оптимального развития художественной промышленности!

Ситуация в художественной промышленности характеризуется сложностью и изменчивостью. Экономика, планирование, рыночный спрос, технология проявляют тенденции к более сложному, чем раньше, влиянию друг на друга и в конечном итоге на художественный уровень изделий.
Непрерывно появляются новые факторы, активно воздействующие на процесс производства и на его результаты. Среди них — переоснащение предприятий новым оборудованием, расширение «художественного цеха». Было бы неправильным расценивать все это как простое механическое улучшение и количественное увеличение составных частей производства — скорее это начало перестройки самой системы художественной промышленности, ее подъема на качественно новый уровень.

На очереди — формулирование общей перспективы целей и задач, отражающих новую роль художественной промышленности в системе культуры, разработка более совершенной динамической модели ее нынешней организации и функционирования.

В этом номере мы предлагаем вниманию читателя специальную подборку материалов, подготовленную, исходя из принципов комплексного подхода к исследованию проблем состояния и развития современной художественной промышленности.


Рейд «ДИ СССР» по предприятиям Украины

Достижения и трудности текстильного производства



Текстильное производство занимает в системе легкой промышленности ведущее место. Количество предприятий, выпускающих разные виды текстиля, исчисляется сотнями. И каждое из них, в борьбе за повышение эффективности производства и качества продукции, испытывает свои сложности, болеет своими проблемами. Суммировать их трудно, охватить их все невозможно. Мы решили выделить одно звено этой большой цепи, именно то, которое является наиболее ценным и дорогим как по сырьевой основе, так и по художественной значимости — производство набивного натурального шелка.
Взаимодействие художника и производства на таком предприятии; влияние творчества художника на конечный продукт массового выпуска; организационные формы работы производственно-художественного коллектива такого типа; его сегодняшний опыт и перспективы — вот вопросы, которые мы пытались выяснить при посещении Киевского шелкового комбината.
Редакция встретилась и провела беседы с главным инженером комбината В. Буровой и художниками комбината А. Вовченко, М. Кирицкой, Н. Щербаковой, Т. Мороз, В. Поздникиным, К. Щуцкой и другими.
Публикуемый репортаж обобщенно передает основные положения этого разговора.

«ДИ СССР»

В чем особенности вашего производства в системе текстильной промышленности? Какие меры принимаются для повышения качества выпускаемой продукции?

Главный инженер

Наше предприятие без преувеличения можно назвать уникальным: оно единственное в стране специализируется на выпуске тканей из натурального шелка. Никакой другой продукции у нас нет. За последнее время объем производства вырос в полтора раза.
Основной ассортимент нашего комбината — крепдешин. В прошлой пятилетке было полностью завершено техническое перевооружение фабрики. Сейчас в цехах работают новые современные плоскопечатные машины, которые позволяют выпускать шелк высокого качества. Введение новой технологии расширило возможности оформления текстильного полотна — в рисунке сейчас может использоваться до восьми цветов. О такой гамме раньше только мечтали. Каждый художник, в соответствии с утвержденным планом, должен создать один рисунок в месяц. Этот сравнительно небольшой план установлен для того, чтобы новый образец ткани был тщательно продуман, отработан и подготовлен к запуску в производство.
Наши художники получили право свободного посещения. Это оправдывает себя: большинство образцов, представляемых на художественные советы, высокого уровня, больше половины оцениваются как отличные.
Работа художника — важное звено в общем выполнении плана. Благодаря хорошему художественному оформлению многие наши ткани имеют Знак качества. А в этом году из 35 выпускаемых рисунков 34 получили индекс «Н» (новинка) — наиболее высокую оценку промышленной продукции, указывающую на новизну художественного решения.
Ежегодно мы обновляем ассортимент рисунков на 70—80 процентов. В среднем более двух лет рисунок «не работает». А это, в свою очередь, играет не последнюю роль в том, что продукция комбината пользуется повышенным спросом.

«ДИ СССР»

Какие трудности в повышении качества встречаются на пути производства?

Главный инженер

Порой уровень нашей продукции снижают недостатки сырья, иногда шелк-сырец, поступающий на предприятие от поставщиков, не соответствует нужным стандартам.
Но главная проблема — это дальнейшая жизнь наших тканей. Ведь 80 процентов нашей продукции идет на швейные предприятия, остальные 20 процентов делятся между ателье индивидуального пошива и прилавками магазинов. Что и как шьется из наших тканей, какой готовый продукт поступает к людям — вот что нас беспокоит. Тут уже сфера не нашего влияния и на этом месте стыка происходит много недоразумений.

Художники

До того, как перейти к вопросам взаимосвязи со швейниками, присмотримся к технической части нашего производства глазами художника.
Да, новая технология расширила в чем-то палитру художника: появилась возможность делать многоцветные рисунки, появилась точность совмещения разных цветов, в связи с внедрением активных красителей обогатилась колористика. Но в нашей «дружбе» с машинами, существуют все же некоторые трудности. Беда в том, что при создании нового рисунка мы поставлены в определенные рамки, за которые выходить нельзя. Рапорт рисунка должен быть не более 70 см и иметь незаметный стык между шаблонами. Ну, а если нужно создать рисунок по открытому фону, тут дело обстоит гораздо сложнее. На крупных предприятиях есть ротационные машины, которые имеют технические преимущества над плоскопечатной техникой, но они оправдывают себя при выпуске менее дорогостоящих тканей, когда продукция выпускается не тысячами метров в смену, а десятками тысяч. Для такой малотиражной ткани, как крепдешин, эти машины не подходят. Но ведь именно на нашем комбинате, выпускающем натуральный шелк, есть творческие силы для создания своеобразных, новых, ультрамодных рисунков и соответствующие механизмы должны быть для нас здесь верными помощниками.

Главный инженер

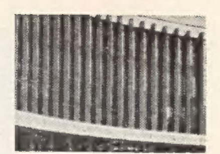
Но вернемся к самому «узкому месту» нашей работы. Если подходить к ситуации формально «подписано — и с плеч долой», тогда все в порядке. Художники делают красивые эскизы тканей. Ткани утверждаются советом, получают призы, награды, выпускаются нужным тиражом. Комбинат работает, планы перевыполняются, все довольны. Это с одной стороны. А с другой — получается вот что. Подавляющее количество нашей продукции идет на швейные фабрики. Мы поставляем шелк Горловскому, Запорожскому, Киевскому, Днепропетровскому и другим швейным предприятиям и они шьют из них платья, блузки, легкие женские костюмы. Как шьют? По каким моделям? Исходя из каких принципов? Нередки случаи, когда из дорогостоящей шелковой ткани шьют унылые старомодные платья или точно такую же модель, как из искусственного шелка, тиражи которого в десятки раз больше наших, а стоимость гораздо ниже.
Беда еще вот в чем. Из-за того, что львиная доля шелка идет в швейную промышленность, комбинат не может сам определять объем его выпуска. Швейники и торговля диктуют нам, с каким именно рисунком и в каком количестве выпускать ткани. И горестно, что предлагаемые нами прекрасные, утвержденные «на отлично» эскизы тканей часто не подходят для массового пошива швейных изделий. Крупный орнамент, клетка, широкая полоса отвергаются сразу. Современный орнамент с большими не заполненными рисунком плоскостями или сюжетный вариант композиции для швейного производства оказываются неудобны. Принимаются лишь маленькие цветочки, ромбики, горошки, часто уже надоевшие или морально устаревшие. А уж о модных сейчас купонных рисунках и говорить нечего. Они «нерентабельны» для швейников.
Все это происходит потому, что на швейных фабриках кроятся сразу, одним нажимом пресса 100—120 деталей. Если в работе ткань с ритмично повторяющимся рисунком, то на воротнике или на манжетах будет по равному количеству цветочков. А если нет?
Вот и получается, что красивые современные шелковые ткани оседают в ассортиментном кабинете, а «выгодные» для швейного производства выпускаются по 450—500 тыс. метров (это при годовом-то плане 2,5 млн.).
Если бы основная наша продукция шла в дома моделей, ателье, в магазины, все могло быть иначе. При небольших тиражах, индивидуальном пошиве каждого изделия из нашего шелка художественный уровень и художественное качество последнего звена — готовой продукции было бы гораздо выше.
Нужно помнить, что натуральный крепдешин Киевского комбината — подлинно драгоценная ткань, редкая по своим практическим и эстетическим качествам, и нужно найти формы, чтобы достойно подать ее людям.

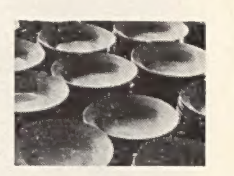
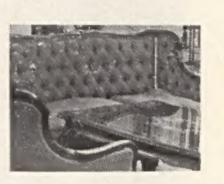
«ДИ СССР»

Какие именно организационные формы вы предлагаете для улучшения координации работы текстильщиков и швейников? Есть ли у киевского коллектива собственный опыт в этой области?

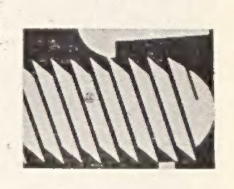
Художники

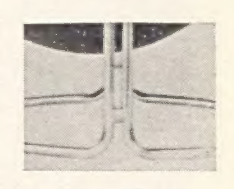
Между художниками нашего предприятия и модельерами киевского Дома моделей существуют постоянные контакты. У нас с ним заключен договор о творческом содружестве. С нами, в частности, уже несколько лет сотрудничает модельер Лидия Авдеева. Такое творческое содружество очень помогает. Мы уже научились чувствовать стиль друг друга и у нас получаются как будто не плохие ансамбли. Во всяком случае мы уверены, что ткань, разрабатываемая для конкретной модели или ряда моделей, как правило, бывает интересней, выразительнее той, которая делается просто «для плана».
Небольшой положительный опыт совместной работы текстильщиков со швейниками на Украине есть. Ряд швейных фабрик выпускает экспериментальные партии одежды небольшими тиражами, специально смоделированные из лучших тканей. Фасоны этих платьев более модные, ткани более «острых» рисунков. Стоимость такой модели, правда, выше стоимости обыкновенной тиражной продукции, но зато сохраняется индивидуальность как пошива, так и материала. Продажа такой одежды сосредоточена в магазине «Новинка» в центре Киева. Здесь всегда много народу, вещи раскупаются охотно, покупатели довольны.



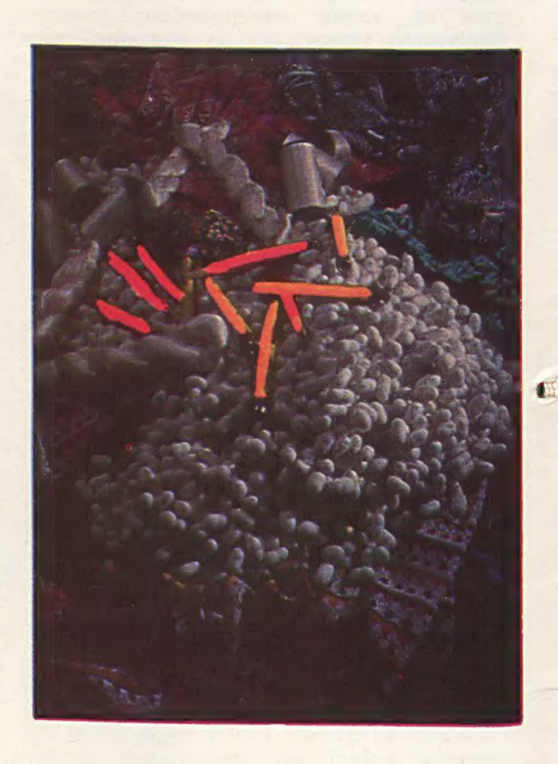








На 7 стр.
Модель «Контраст», автор модели Л. Авдеева. Киевский Дом моделей, автор ткани К. Щуцкая. Киевский шелковый комбинат



Модель «Надднепрянка», автор модели Л. Авдеева. Киевский Дом моделей, автор ткани Н. Щербакова. Киевский шелковый комбинат

«ДИ СССР»

Каков сегодня статус художника на текстильном производстве? Что изменилось в положении художника на предприятии в обозримый период времени? Какие творческие проблемы волнуют художественный коллектив комбината?

Художники

Сегодня условия работы художников на комбинате не идут ни в какое сравнение с прошлыми годами.
Те, кто проработал в художественном бюро двадцать с лишним лет, может вспомнить нашу историю. Раньше с нами мало считались, не учитывали особенностей творческой работы художника. Мы проводили на предприятии полный рабочий день, выйти за территорию, пойти на выставку, в музей — не разрешалось.
Сегодня художник — лицо предприятия, это понимает и дирекция, и технический состав и мы сознаем, какая ответственность ложится на наши плечи.
Мы имеем вольное посещение, творческие командировки и, главное, встречаем понимание своей роли на предприятии.
И сегодня нас больше занимают собственно творческие вопросы, а не организационные.
В чем специфика деятельности художника-текстильщика? С одной стороны, его работа тесно связана с модой, он не вправе ее игнорировать, но с другой — он же творческая личность, со своим внутренним миром, художественным почерком, своеобразием замыслов. У него есть потребность сделать что-то свое, экспериментировать, предупредить моду, дать прогнозы на будущее. Выйти за рамки общепринятого, проявить индивидуальное творческое видение. Это еще не все понимают, не всегда удается осуществить оригинальные замыслы.
Не без гордости хотим сообщить, что наш коллектив включен ВИАЛЕГПРОМом в группу разработки перспективной модной коллекции на 1980—1981 годы и успешно выступает на этом поприще. Большинство наших предложений принято. Следовательно творческий запал в нас есть.
Самое большое наше желание, чтобы те ткани, которые будут утверждены как лучшие и перспективные, дошли до потребителя.

«ДИ СССР»

В разговоре на текстильном предприятии основные упреки были адресованы швейной промышленности. Действительно, поскольку большая часть тканей, в частности набивного шелка, идет на швейные фабрики, ассортимент продукции, выпускаемый текстильными фабриками, зависит от заказов «швейников»; фактически до массового покупателя работа художников текстиля доходит в виде готовых изделий одежды. О трудностях взаимоотношений текстильщиков и швейников уже подробно писалось в специальном номере журнала, посвященном вопросам качества массовой продукции («ДИ СССР» 1976, № 10). Киевский пример подтверждает, что проблема эта характерна для всей системы. Взаимосвязь, контроль качества, координация работы этих двух звеньев проводятся еще недостаточно четко и удовлетворительно. Для того чтобы получить конкретную картину взаимосвязи «текстильщики—швейники», редакция выехала на Киевское швейное объединение имени Смирнова-Ласточкина, на котором среди прочего ассортимента идет пошив шелковых женских платьев.
В художественном бюро фабрики нам продемонстрировали новые модели платьев, разработанные модельерами предприятия и подготовленные для тиражирования в 1978—1979 годах. Начальник экспериментального цеха Н. Гороховская, комментируя показ, подчеркивает, что внедрить в массовое производство новую оригинальную модель платья непросто. Всякое усложнение фасона требует дополнительного расхода ткани, дополнительных операций по отделке, а это нарушает рентабельность производства.
Известно, что модные линии сейчас очень



Модели нарядных платьев, автор моделей Н. Мороз, автор ткани Т. Мороз. Киевский шелковый комбинат

усложнились — кокетки, сборки, летящий силуэт, пышные рукава — все это требует гораздо большего расхода ткани на платье, чем два-три года назад, когда популярны были «мини», простые полуприталенные силуэты. Беспокоит, получат ли жизнь подготовленные художниками-модельерами новые модели платьев модного направления? Пока в универмагах и специализированных магазинах таких платьев не встретишь. Исключение составляет уже упомянутый киевский магазин «Новинка», где продаются небольшие партии изделий женской одежды модного направления из лучших тканей украинских текстильных фабрик.



Опыт этого магазина, имеющего непосредственные контакты со швейными предприятиями и принимающего к реализации экспериментальные партии швейных изделий модного направления, очень плодотворен. Но в массовом пошиве по-прежнему преобладают упрощенные модели и однообразные пестрые ткани. Швейная промышленность возвращает упрек текстильщикам — поставки ткани идут неравномерно. Например, приходит контейнер, в котором 7—8 тыс. метров ткани одного рисунка или разного рисунка, но одной колористики. Это означает, что фабрика выпустит 2—3 тысячи одинаковых по внешнему виду платьев (если даже в моделях будут кое-какие отличия). Упрек этот в меньшей мере относится к Киевскому шелковому комбинату, так как отгрузка его продукции производится на швейные предприятия партиями не более 5 тысяч метров с обязательной подборкой 5—6 рисунков. Поставка тканей небольшими партиями в соответствии с планируемым пошивом разных по типологии моделей — важнейшее условие ритмичной работы швейного производства на хорошем качественном уровне.

Но с другой стороны, общая тенденция к экономии сырья и повышению количественных показателей производства ведет к тому, что модельеры швейных фабрик вынуждены отказываться от использования полосатых, каймовых и купонных тканей, тем более так называемых тканей компаньонов, которые требуют специального подхода при крое, тщательной подгонки, отчего рентабельность действительно снижается подчас на 4—6 процентов. Но ведь именно ткани такого типа являются наиболее интересными с художественной точки зрения. Именно они заключают самые свежие творческие находки художников Киевского шелкового комбината. Выполненные из них платья, смоделированные художниками киевского Дома моделей, представляют собой подлинно художественные ансамбли одежды и отвечают современному романтическому направлению моды.

Однако тут стоит задуматься вот над чем.

Одно дело Дом моделей, другое — массовый пошив. И различие их не только в профессиональном уровне моделирования и экономических условиях.

Не менее важна сама типология создаваемого предмета.

Представьте себе, что показанные на фотографиях в журнале эффектные платья Дома моделей будут тиражированы в тысяче экземпляров.

Представьте, что эти платья оденет высокая и маленькая, стройная и полная, юная девушка и солидная женщина. Представьте, что они встретятся на праздничном вечере, когда каждая хочет выглядеть особенно привлекательной и нарядной.

И станет очевидным, что не каждый прекрасный уникум может быть тиражируем. При массовом производстве такого индивидуально-конкретного предмета, как одежда, особенно важно нахождение особого типа конструкции и внешнего оформления, которое бы отвечало наиболее общим характеристикам человеческой натуры. Некоторая общая нейтральность, стандартизированность основных линий и форм, при самой тщательной их проработке в стадии конструирования одежды — чрезвычайно важный момент при создании массовых швейных изделий. Работа над качеством означает здесь не только поиски внешней броскости и привлекательности изделия, его поверхностного украшения, а прежде всего отработанность кроя. Ведь, как правило, одновременно сосуществует совсем немного, буквально 3—4 модных формы одежды. Впечатление же разнообразия дают ткани и варианты отделок. Но как же продуманы, отточены и отработаны до малейших нюансов должны быть эти формы, как они должны быть согласованы с пропорциями человеческой фигуры, чтобы быть по мерке каждой конкретной личности и удовлетворить массовую потребность в хорошей современной одежде. Очевидно именно в этом направлении должна вестись работа художников-модельеров на швейных фабриках.

Но вернемся к текстилю.

Здесь особенно беспокоит дальнейшая судьба тканей из натурального шелка — наиболее высококачественного материала среди своих текстильных собратьев. Добившись такого значимого художественного уровня в набивных рисунках, который мы наблюдали на Киевском шелковом комбинате, обидно растерять его достоинства при запуске в массовый пошив. Думается, что отношение к натуральным тканям должно быть особым, их следует оберегать подобно реликтовым растениям, умно и бережно расходуя для самых лучших индивидуально сшитых ансамблей одежды. Как это сделать практически — направлять большую часть тиража в индивидуальные ателье и магазины, установить более тесную связь моделирующих организаций с текстильными художественными бюро или организовать специальные фирмы шелковой нарядной одежды? Мы не беремся ответить, но считаем нужным обратить внимание на необходимость практического решения этих вопросов.

Так же как и на необходимость более тесной координации работы текстильной и швейной промышленности в целом, координации, которая является важным моментом в борьбе за повышение качества конечного потребительского продукта — готовой одежды.

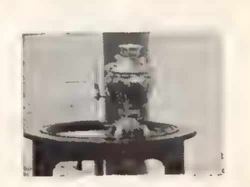
Производство — палитра художника

Светлана Бескинская





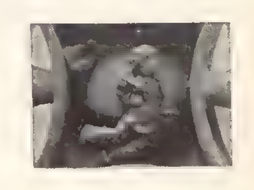


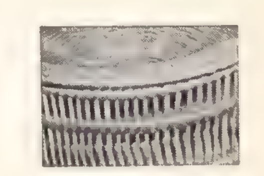


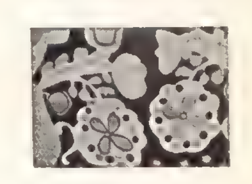




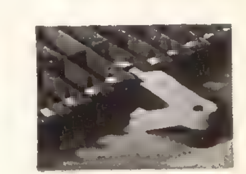












Тема «художник и производство» сегодня нам кажется не столь актуальной, как это было в 60-е годы. Убеждать, что художник необходим производству, уже никого не приходится. Даже такой многострадальный вопрос, как утверждение «Положения о правах и обязанностях художника на производстве», как-то решен. Положение это принято во всех республиканских министерствах и оно официально регулирует взаимоотношение художественных служб и руководства предприятий. Наконец, узаконена должность главного художника как заместителя директора производства, с вытекающими отсюда полномочиями.

Итак, прошедшие годы были годами утверждения художника в промышленности и сделано в этом смысле немало.

Однако рассматривать текущий момент как итог наших достижений — преждевременно, неверно было бы полагать, что все идет гладко и нигде не возникает трений. Напротив, их количество даже возрастает. Прежде всего потому, что ширится сфера использования труда художника, все новые производства включают его в свои ряды, возникают новые художественные лаборатории, коллективы пополняются молодыми специалистами. Но главная причина сложных ситуаций в том, что, с одной стороны, растет профессиональный опыт и мастерство художника промышленности, с другой, — производство, решая экономические задачи, предъявляет к художнику все более жесткие, узкопрактические требования.

Все это делает тему «художник и производство» не только не исчерпанной, но предстающей сегодня в новой сложности и остроте. Тем не менее даже беглое знакомство с любым современным предприятием, применяющим труд художника, убеждает нас в том, что в содружестве **производство — художник** главенствующее положение отдано первому. Не будет преувеличением сказать, что найти производство, которое бы строило свою работу, следуя творческим предложениям художника, трудно. Но не легче найти и художника, который, полностью используя возможности производства, удовлетворял бы его запросы. Сегодня в содружестве **производство — художник,** как мне кажется, обе стороны должны выступать на равных началах.

Художник должен учитывать возможности производства, а производство реагировать на предложения художника, так как именно от качества его труда во многом зависит «жизненность» многотиражной продукции, ее способность войти в быт большой массы людей разных социальных групп, возрастов, профессий, уровня культуры.

Характерное для настоящего момента противоборство художника и производства приводит к тому, что одни художники создают интересные современные образцы, заранее зная, что они не будут реализованы промышленностью. Другие — скрупулезно следуют возможностям производства, подлаживаясь к требованиям технологии экономистов и администрации. Третьи (их большинство), выступают одновременно в двух амплуа. В результате появляются первоклассные образцы, которые промышленность не в состоянии освоить, и довольно посредственные, упрощенные, приспособленные к ее техническим возможностям.

Разрыв между художественным качеством тех и других работ столь очевиден, что не увидеть его невозможно уже на художественных советах. Еще печальнее он выглядит при рассмотрении самой промышленной продукции.

Создание промышленного образца — задача сложная. Она складывается из многих звеньев.

Современное промышленное производство — это большие тиражи, механизированные методы выработки, это расчлененность операций. Но, мысленно отбросив все производственные сложности, мы должны признаться, что и в сфере создания «образа», именно в эстетической сфере, художник сегодня еще испытывает значительные трудности.

Дело в том, что, работая над массовой вещью, художник вступает в область проектирования, по существу действует в роли дизайнера. И как дизайнер он должен учитывать в своем проекте целый ряд специфических особенностей массового производства. Например, практическую невозможность контроля за изделиями в процессе их тиражирования и в силу этого необходимость максимально четкой отработанности всех звеньев.

Если, к примеру, художественное качество текстильного рисунка во многом зависит от наличия в нем определенных цветовых сочетаний, которые по тем или иным причинам не всегда могут быть выдержаны производством, значит в этот рисунок в потенции заложен брак. Уже в колыбели ему определена короткая жизнь, а если случится долгая, то без радости для окружающих.

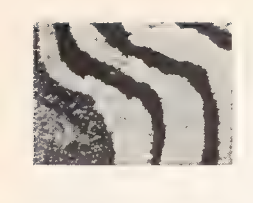
Если в механизированное прессование запущен образец, художественное качество которого зависит от четкости воспроизведения фактуры его поверхности прессформой (а качество последней гарантирует эту четкость только в десяти тысячах экземплярах, тогда как рентабельность требует выпуска в этой форме ста тысяч экземпляров), значит мы заранее в проекты закладываем 90 тысяч искаженных изделий, которые завтра заполнят рынок и будут глядеть на нас с каждого прилавка живым укором.

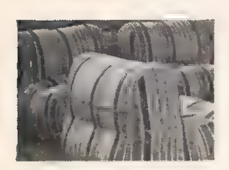
Не менее важно при проектировании массовой вещи учитывать то, что она должна будет циркулировать в быту разных слоев населения, должна уживаться в разной обстановке, выглядеть уместной в новом и старом интерьере, в окружении других предметов, то есть быть нужной, но мало заметной, нейтральной, как бы «фоновой».

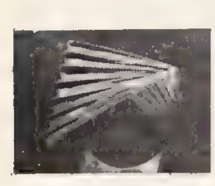
Для создания такого проекта художник должен не только обладать талантом, но быть человеком, способным вдохновляться идеалом общественных потребностей, владеть даром сопереживания вкусов огромной массы людей, особым чутьем понимать и уметь воплотить в предметной форме ведущие и близкие всем, часто неосознанные «веяния века».

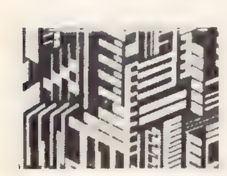
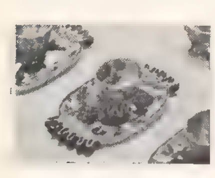
Современная практика за рубежом предлагает нам прекрасные образцы успешного решения этой задачи. Такова продукция французской фирмы «Дюралекс». Стеклянная посуда этой фирмы безукоризненна и уместна везде, соответствует своему назначению, она строга и ненавязчива. Вместе с тем мы, художники, не можем не видеть, что за этой простотой линии стоит вся большая архитектура XX века, это осмысленный в своем материале — огнеупорном, небьющемся стекле — опыт функционалистов. И именно архитектоника предмета становится его основной характеристикой, метит его печатью нашего времени.

Другой яркий пример: джинсовый стиль. Его спортивный крой, демократичность самого материала, укоренившаяся убежденность, что одежда тем лучше, чем изношеннее — во всем этом без труда улавливаются ведущие идеи XX века, идеи самоценности человека, когда он молод, деловит, прост в обращении, динамичен. На виду сам носящий одежду, он предстает в ней таким, каков он есть. Я обратилась к этим примерам, наиболее известным широкой публике, которые, на мой взгляд, четко способны проиллюстрировать мысль. И еще один из нашего близкого прошлого.











Многие сегодня помнят интересную работу конструкторского бюро под руководством Аллы Левашовой над созданием современной массовой рабочей и деловой одежды с использованием непромокаемой ткани. Работы Левашовой-дизайнера и по сей день остаются интересными потребителю, способными выдержать большие заказы. Подобного рода задачи художникам производства приходится решать постоянно и следует признаться, что даже опытному специалисту это не всегда под силу.
Молодые же специалисты, с дипломом художественных вузов, которые на наших глазах очень заметно пополняют художественные лаборатории заводов и фабрик, к решению таких задач оказываются просто неподготовленными. Воспитанные в привычных традициях, отождествляя понятие искусства с остротой пластики, выдумкой, новизной использования приема и ручным виртуозным исполнением, интересно выступающие в своих творческих поисках — в амплуа художника-дизайнера,— они часто оказываются самодеятельными.
В промышленных производствах с традициями уже привыкли к тому, что становление молодого художника происходит непосредственно на производстве, на что уходит не менее 2—3 лет, а иной раз и больше. Роль воспитателя при этом берет на себя творческая среда, в которую попадает молодой специалист.
К сожалению, этот опыт далеко не всегда учитывается при организации художественных лабораторий на вновь построенных производствах.
Постоянная текучесть кадров художников на Саратовском стекольном, Владивостокском фарфоровом, Краснодарском фарфоровом заводах и на ряде текстильных предприятий во многом объясняется беспомощностью молодых художников перед производством, которое в свою очередь встречает их как полноценных специалистов и предъявляет к ним самые высокие требования (при этом часто лишая их элементарных возможностей для творческих поисков и роста).
Нам, художникам, пришедшим на производство в 60-е годы, многое приходилось начинать заново. Закладывать фундамент и возводить стены, шаг за шагом, кирпич за кирпичом выкладывать этажи здания советской художественной промышленности. Путь этот не был простым, но он был реально зримым и это создавало убежденность в том, что мы движемся, не стоим на месте и близки к завершению работы.
Построить дом, иметь стены и крышу уже неплохо, но для того, чтобы в таком доме можно было нормально жить и творчески трудиться, нужно сделать еще очень много.
Сегодня задача художников-производственников — «отделочные работы», то есть постоянный, каждодневный труд над «большими» и «малыми» изделиями, над улучшением уровня всего массового ассортимента. Над общим повышением культуры нашей художественной промышленности.
Особая роль в этом будет принадлежать молодому поколению, приход которого сегодня в промышленности очень заметен. Это люди с широким кругозором, интересующиеся разными областями искусства, с увлекательными замыслами и большим творческим потенциалом. Именно им предстоит включиться в трудовые будни производства, в те «отделочные» работы в деталях, частностях, эстетических оттенках, которые требуют, кроме мастерства, знаний, таланта еще и осознания своего профессионального долга.
Итак, производство и художник, производство и молодой художник. От того, как эта взаимосвязь сегодня будет отлажена, в какой степени та и другая стороны соответствуют задачам времени, будет зависеть качество выпускаемой продукции.





Воплощенное в красоте знание

Редакция посетила Киевский завод художественного стекла, где подробно ознакомилась с характером производства и с проблемами, связанными с художественным уровнем массовой продукции. Большую помощь в этом оказали главный инженер завода В. Василенко, главный экономист И. Севериновский, главный художник И. Зарицкий, художник Л. Митяева, искусствовед Л. Машкевич.
В дальнейшем беседы с представителями администрации и художниками других заводов (Гусь-Хрустального, Дятьковского, Калининского и др.), проведенная редакцией журнала творческая встреча с молодыми художниками по стеклу заводов Российской Федерации выявили для нас поразительную общность главных проблем на предприятиях отрасли и единство в понимании этих проблем художниками, технологами и представителями администрации практически на всех предприятиях. И что очень симптоматично — сходность представления о перспективах их дальнейшего развития.
Как бы суммировав опыт знакомства с несколькими предприятиями художественного стекла (основой которого является все-таки впечатление от пребывания на КЗХС), мы решили свести его в единую картину, представив в виде некоторого возможного, хотя и не происходившего интервью с представителями производства. Нам хотелось представить некоторые универсальные типы руководителей художественного производства, освободившиеся от ограниченности узкоспециализированного мышления — что-то вроде директора с интересами художника, художника с мышлением экономиста, искусствоведа, знакомого с социологией и культурологией.
Наши «директор», «художник», «искусствовед», как персонажи обобщенные, возможно не избежали некоторой идеализированности в отдельных позициях и утверждениях, но это и понятно: ведь они не отягощены ответственностью перед конкретной производственной ситуацией, не дающей им подчас возможности быть объективными. Тем и ценна для нас точка зрения такого «идеального» директора, художника и искусствоведа, что они могут смотреть на конкретные производственные ситуации и проблемы с широтой, зачастую недоступной в повседневности, и видеть перспективы, далеко уходящие за текущие производственные планы.

Вопрос:
Какая из проблем, на ваш взгляд, является на сегодня наиболее актуальной для промышленности художественного стекла?

Директор:
На мой взгляд, важнейшей задачей нашего производства, и это, по-моему, касается всех стекольных заводов, является сращивание художественной и технологической сфер производства. Сейчас каждая из этих сфер на любом производстве и своими установками и результатами деятельности как бы стремится доказать и подчеркнуть невозможность соединения их вместе: художник, якобы, способен проектировать только «антимашинное», а машина — делать только антихудожественное.

Вопрос:
А для какой цели их сращивать? Для чего необходимы их совместные усилия? Ведь наши художники стекла именно за последние годы буквально заполонили наши художественные выставки яркими, интересными, глубоко индивидуальными творческими работами? И на художественных советах, и в магазинах (правда, не столь уже часто) можно видеть неплохие изделия, сложные, почти уникальные?

Директор:
То, что вы видите на художественных выставках, это действительно прекрасно, но в общем-то эти вещи и нельзя назвать заводской продукцией, даже если они и вышли из заводских стен. Это дело рук художника. «Малотиражка», которую, как вы говорите, можно изредка видеть в магазинах, это конечно уже «лицо» завода, но еще не вся фигура. А ведь у завода, как и у человека, по известной формуле Чехова, должно быть прекрасно все, а не только лицо и руки. Вот для того, чтобы решить проблему «всего остального», поднять художественный уровень основного вида продукции, производство которого максимально механизировано, и должны соединить свои усилия обе стороны производства, художественная и технологическая.

Вопрос:
Каковы же на сегодня основные характеристики изделия массового спроса?

Директор:
За последние годы потребительские характеристики изделия массового спроса существенно изменились. Прежде всего, уже практически насыщена первичная потребность рынка. Стаканы и рюмки уже не дефицит. Сегодня потребность в красивых стаканах и рюмках. В изделиях высокого качества. Во вкусе потребителя уже нет монополии одной формы или стиля. Множественность форм, одновременно пользующихся наибольшим спросом, уже сейчас характерна для моды на стекло. В ближайшее время рынок будет характеризовать быстрая сменяемость моды на внешнее оформление изделия. То есть примерно то же, что мы наблюдаем и в моде на одежду.

Вопрос:
А каковы наиболее важные эстетические качества изделия массового спроса?

Искусствовед:
Изделие, выпускаемое массовым тиражом, — это вещь, которая всем необходима, всем доступна, всем приятна. Приятна именно как «всеобщая». Поэтому внешний вид таких вещей не должен быть ярким, прихотливым, он должен быть ненавязчив, неприметен, иначе их постоянное, многомиллионное и повсеместное присутствие (которое неизбежно) превратит нашу домашнюю и общественную среду в ярмарку тщеславия вещей. Роль этих вещей в нашей жизни не притягивать к себе внимание в качестве произведений декоративно-прикладного искусства, а быть предметным выразителем самого образа жизни, выражать собой стандарт современного массового вкуса. Короче, эта вещь должна быть, как мы теперь коротко говорим, дизайнерской.

Вопрос:
В чем же трудность выпускать такие изделия в нужном количестве, разнообразии, техническом качестве и художественном уровне?

Директор:
Не трудно понять, что одновременное присутствие в массовом изделии таких характеристик, как «много», «разнообразно» «красиво», подразумевает при удовлетворении этих требований производством совместное действие тех его сфер, которые обеспечивают «много» и «красиво». Я имею в виду художественную и технологическую сферы производства. Красиво нельзя сделать без художника, а много — без машины.

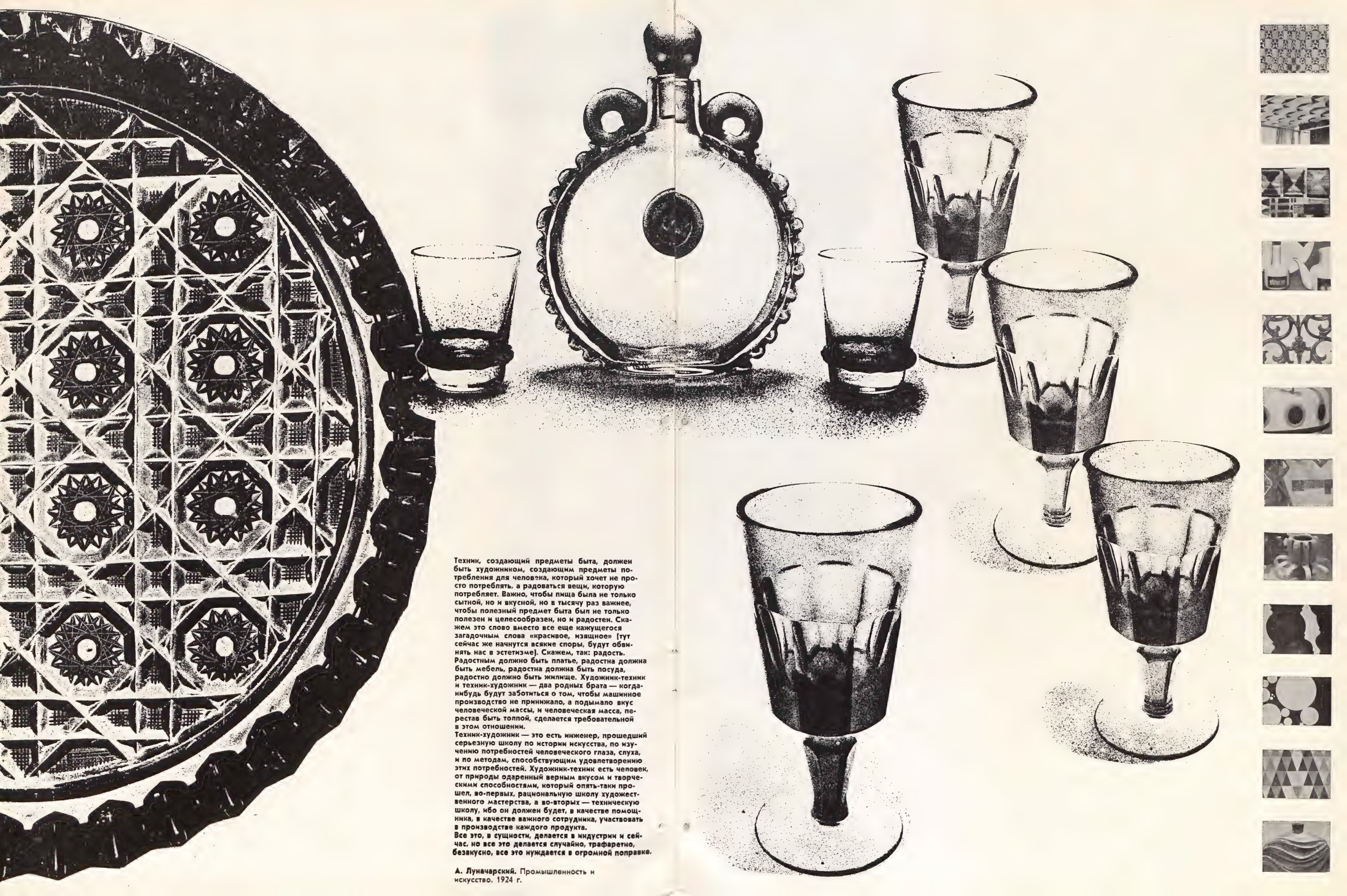
Вопрос:
Ну, а в чем же конкретно их «несовместимость» сегодня?

Искусствовед:
Мы обрисовали внешний облик вещи массового выпуска как простой, неброский. Это значит, что доминирующее значение у такой вещи играет форма, а не декор. Изменение декора — рисунка, цвета и т. д. в такой вещи даст лишь иллюзию разнообразия, лишь мнимое изменение, только в глазах профессионалов, а не потребителя. Коренным образом меняться должен вид рюмки, фужера, бокала. Это положение очень существенно с точки зрения технологии производства, поскольку изготовление формы («гладья», выражаясь технологически) изделия массового выпуска на всех наших заводах уже выполняют машины — комплексные технологические линии большой мощности. Я хочу сказать, что необходимое разнообразие формы, диктуемое рынком, зависит не только от способности коллектива заводских художников разработать новые проекты форм, но и от способности технологической линии рентабельно переоснащаться для массового выпуска этих форм.
Сегодня уже на многих стекольных заводах изготовление формы обеспечивает вполне современная (по словам инженеров) технологическая линия «Интергласс». Линия выдувает за смену до 8 тысяч рюмок, бокалов, фужеров.

Вопрос:
То есть с количеством, как говорится, все в порядке?

Искусствовед:
Увы, даже слишком. Вот некоторые данные рыночного спроса — привожу выдержку из протокола последней оптовой ярмарки: «Все изделия завода пользуются повышенным спросом, затоваривания нет, **но оно существует в цветном и бесцветном стекле линии «Интергласс»**. А вот еще более свежие сведения. В этом году торговые предприятия республики **не закупили ни одной рюмки «Интергласс»** *
Вывод один: нужно видоизменить форму рюмки. То есть, переоснастить линию «Интергласс» новыми матрицами. Вот тут и начинаются трудности. Технологи и представители администрации говорят, что известные изменения в выпускаемую форму изделия внести можно. Но, добавляют они, при обязательном условии: без капитального переоснащения линии, потому что капитальное переоснащение линии, при сохранении стоимости изделия прежней, не будет экономически оправданной, следовательно, проводить ее нельзя. А художники утверждают: то, что можно изменить в форме без капитального переоснащения линии, фактически не изменит внешнего вида изделия в глазах потребителя, поскольку основные параметры, которые могли бы принципиально изменить внешний вид бокала — размер ножки, высота и емкость пойла, — меняться не могут. На второстепенных же изменениях нельзя сформировать нового облика изделия, это будет только мелкая косметика, которая скорее подчеркнет старое в подновленной вещи. Впрочем судите сами:

* Приведенные сведения документальны и относятся к одному из заводов художественного стекла страны, мы не называем его из соображений сохранения жанра данного материала.



Техник, создающий предметы быта, должен быть художником, создающим предметы потребления для человека, который хочет не просто потреблять, а радоваться вещи, которую потребляет. Важно, чтобы пища была не только сытной, но и вкусной, но в тысячу раз важнее, чтобы полезный предмет быта был не только полезен и целесообразен, но и радостен. Скажем это слово вместо все еще кажущегося загадочным слова «красивое, изящное» (тут сейчас же начнутся всякие споры, будут обвинять нас в эстетизме). Скажем, так: радость. Радостным должно быть платье, радостна должна быть мебель, радостна должна быть посуда, радостно должно быть жилище. Художник-техник и техник-художник — два родных брата — когда-нибудь будут заботиться о том, чтобы машинное производство не принижало, а подымало вкус человеческой массы, и человеческая масса, перестав быть толпой, сделается требовательной в этом отношении.
Техник-художник — это есть инженер, прошедший серьезную школу по истории искусства, по изучению потребностей человеческого глаза, слуха, и по методам, способствующим удовлетворению этих потребностей. Художник-техник есть человек, от природы одаренный верным вкусом и творческими способностями, который опять-таки прошел, во-первых, рациональную школу художественного мастерства, а во-вторых — техническую школу, ибо он должен будет, в качестве помощника, в качестве важного сотрудника, участвовать в производстве каждого продукта.
Все это, в сущности, делается в индустрии и сейчас, но все это делается случайно, трафаретно, безвкусно, все это нуждается в огромной поправке.

А. Луначарский. Промышленность и искусство. 1924 г.

На 12—13 стр.
Л. Митяева.
Блюдо для торта. Хрусталь, шлифовка. Киевский завод художественного стекла

И. Зарицкий.
Сувенирный комплект «Куманец». Стекло. Гутная работа. Киевский завод художественного стекла

В. Муратов.
Рюмки. Стекло, шлифовка. Завод «Гусь-Хрустальный»

Вопрос:
А почему для предприятия так сложно переналадить линию на новую форму и вообще периодически менять форму?

Директор:
Линия «Интергласс» работает на стекле — материале дешевом и к тому же теряющем рыночный спрос. Переоснащение линии на новые формы слишком дорого и при теперешней рыночной конъюнктуре на стекло экономически себя не оправдает. Кроме того, само внедрение новой формы на автоматической линии для нас пока, к сожалению, серьезная проблема.

Вопрос:
Где же выход из положения?

Директор:
С точки зрения экономики производства выход в переводе линии на другой материал — хрусталь (что правда тоже не просто). Изделие будет стоить значительно дороже, спрос на хрусталь велик и перспективен, так что перепаладка линии окажется рентабельной. Но опять вопрос: надолго ли — при таких возможностях линии?

Искусствовед:
Это только один из многих моментов несогласованности между сферой художественной и технологической. И выход из него найден — заметьте — экономический, то есть не решающий проблем качества и художественности изделия. Обращение к хрусталю (кстати, сырье очень дефицитно) это не решение проблемы. Скорее обострение. Это все равно, как если бы вместо хлеба в булочных стали продавать только пирожные (представляете как дорого и приторно!).

Вопрос:
Ну, а где же выход принципиальный, отражающий истинные художественные интересы производства?

Искусствовед:
Вот его я и попробую обрисовать.
Конечно, завод художественного стекла — это прежде всего промышленное предприятие. Конечно, художник должен досконально знать технологию своего производства и его возможности — без этого невозможны ни осуществление производственных планов, ни реализация собственных планов художника. Но подумаем вот о чем. Мы ведь все время говорим, что наши заводы художественного стекла имеют свои традиции, свой стиль, свою художественную культуру. Коллективы художников, работающие на них, так или иначе стараются сформировать то, что можно назвать **творческой индивидуальностью** предприятия. Почему в таком случае все эти, такие индивидуальные по своим традициям и направлению предприятия * оснащены одной и той же технологической линией «Интергласс», не способной обеспечить именно разнообразие формы, то есть отразить их непохожесть и в результате такие различные по стилистическим направлениям и потенциям предприятия выпускают изделия, определить принадлежность которых к тому или другому заводу может лишь специалист? Почему из множества индивидуальных художественных производств негибкая к изменениям технологическая линия делает один огромный конвейер, производящий общую монотонную «массовку»?
Не потому ли, что выбор новой техники производился с учетом только экономических проблем и механизация осуществлялась только в интересах планово-финансовой политики предприятия? Для обычной промышленности это исчерпывает проблему. Но для художественного производства такой подход, как видим, дает прямо противоположные результаты. Почему механизация художественного производства до сих пор не рассматривается в ракурсе проблем культурно-художественных? Почему художественная сфера производства не участвует в разработке или выборе технологии производства? Разве оснащение художественного производства современной техникой не культурно-художественная в самом истинном смысле этого слова задача, важную роль в которой должен выполнить именно художник?
Что механизировать, как механизировать и зачем механизировать — ответы на все эти вопросы должны быть даны с учетом культурно-художественных аспектов производства. Технология производства должна полностью отражать культурное наследие и художественную программу предприятия.

Вопрос:
А как вы себе это представляете?

Искусствовед:
Конечно, я не хочу сказать, что художник будет проектировать машины или разрабатывать технологию производственных процессов. Это не его дело. Это есть и останется делом инженеров и конструкторов. Речь идет о квалифицированном надзоре художественной сферы производства над технологической, об умении художника контролировать производственные процессы, умении сформулировать свои требования к сфере производства, представлять перспективы развития технологии в интересах художественного качества. Это должна быть научно обоснованная и объективно сформулированная документация, художественное кредо предприятия, перенесенное в технологические параметры, в которой должны быть отражены прошлое, настоящее и будущее художественного производства. Алгебра технических условий производства должна быть составлена на основе гармонии его художественной программы.

Директор:
Справедливо и можно сказать больше. Именно художественная сфера может дать новый стимул развитию технологии, вывести ее на качественно новый уровень существования, дать ей направление развития в сторону осознания себя именно художественным инструментом, а не простой «механизацией». В качестве аналогии можно привести развитие электроники за последние десятилетия. Подобно тому, как новые пластические решения летательных аппаратов, морских судов, автомобилей и т. д., которые все активнее определяют визуальный облик нашей предметной среды, поражая неожиданностью и новизной, зачастую являются уже не простой визуализацией образов дизайнера, а и зримой формой сложнейших математических анализов, проведенных компьютером,— точно так же и технология может развиваться в сторону все большего превращения в соавтора для художника, особенно в тех сторонах проектирования, которые недоступны для решения традиционным интуитивным способом.
И еще один момент. Сейчас у заводского художника мало чувства ответственности за художественный уровень массовки, во всяком случае сегодня у него есть формальный аргумент снять с себя такую ответственность — «технология не в состоянии реализовать моих проектов». Когда художественная сфера производства будет соавтором программы технологического оснащения производства, художник будет полностью разделять ответственность за внешний вид массовки. У него уже не будет оправдания, что машины на заводе «не те».
Вот в этом, как мне кажется, первый узловой момент сращивания художественной и технологической сфер производства — совместно разрабатывать индивидуальную программу технической модернизации производства, закладывать в нее в качестве основных, «художественные» параметры.

Вопрос:
Если первый шаг в сращивании художественной и технологической сфер производства — это так сказать «охудожествление» технологии производства, то второй, вероятно, своего рода «технологизация» художника?

Инженер:
Именно. Будем откровенны: как бы ни были художники правы, утверждая, что из линии «Интергласс» ничего выжать невозможно, это лишь частный случай. А общая закономерность в том, что до сих пор художник не знает, что такое машина и как с ней работать. Как ни парадоксально, самая сложная задача для художника сегодня (и, между прочим, независимо от проблем технологии) — это разработать форму для массового изделия, эту «простую», «незаметную» форму. Да, ему прекрасно удаются вещи сложные, уникальные, неповторимые, но самое «непритязательное», что должно быть воспроизведено в сотнях тысяч экземпляров, — пока самая сложная проблема.

Вопрос:
В чем же дело? Почему эту простую вещь сделать сложнее?

Искусствовед:
Потому что она действительно многосоставнее. Как формулы, выражающие самые всеобщие законы, элементарно просты по сравнению со сложными уравнениями частных случаев, но содержат при этом в себе все эти частные случаи, так и форма массовой вещи как бы восходит к простоте всеобщей формы через множество частных разновидностей.
Схематично (и только схематично!) это можно себе представить примерно так: вещь уникальная выражает творческий мир художника. Вещь малотиражная — культуру и традиции отдельного производства. Вещь массовая — стиль и бытие самой действительности.
Вещь уникальная — это сплав двух компонентов: материал+ творчество художника. При этом оба компонента определяет сам художник. Вещь малотиражная — это сплав уже трех компонентов: материал+ опыт традиционной технологии и ручного труда предприятия+творчество художника. При этом первые два компонента предопределены для художника как художественная культура производства.
Вещь массовая слагается из еще большего числа компонентов: материал+технология+массовый вкус+творчество художника. В этом случае материал — это сырьевые возможности предприятия, технология — современное состояние технической и инженерной мысли данной отрасли производства, массовый вкус — результаты социологических и статистических обследований рынка. А творчество художника, говоря языком социологии,— выполнение социального заказа.
Вот поэтому массовая вещь имеет «простой» вид — в нем выражена не индивидуальность, а **тип** формы.
Поэтому в своем эстетическом решении она не должна быть обращена к индивидуальному вкусу — это и есть эстетическое выражение ее «массовости».
Поэтому вещь не должна казаться сделанной ручным способом — это воспринимается кустарщиной.
Поэтому в облике массовой вещи должно быть выражено то, что она сделана как бы с использованием всех новейших достижений человеческого разума — научной, технической, инженерной мысли, химии, металлургии, автоматики, социальной психологии и т. д.
Мы говорим, что вещь должна быть дизайнерской. Что это значит? Это значит, что в ней должна быть какая-то непосредственная сопричастность со всем предметным миром, окружающим нас. Это значит, что такая вещь (поймите меня правильно) не «искусство», а «сама жизнь».
Из всего этого вытекает, что проектирование массовой вещи на предприятии должно быть организовано по правилам, законам и организационным формам выполнения **социального заказа.** Завершающей работе художника над проектом должна предшествовать подготовительная работа специальной службы по формулированию и калькуляции заказа.

Инженер:
Приведу только один из многих примеров проектной ошибки, а точнее, непроектного подхода в разработке изделия массового спроса, пример непонимания задач проектирования массовой вещи как удовлетворения социального заказа.

---

* Следует длинный перечень заводов художественного стекла. — **Прим. ред.**



С. Голембовская.
Ваза для цветов.
Хрусталь, алмазная грань.
Киевский завод художественного стекла.

С целью ликвидировать острую нехватку стаканов, особенно в системе общественного питания, в последние годы несколькими заводами предпринят выпуск массовым тиражом стаканов повышенной прочности «дюралекс», для чего предприятиями были закуплены мощные технологические линии. Сам по себе стакан довольно удачен: современная форма (в нескольких вариантах), правильное чувство вещи в общем решении. Однако хороший «сам по себе» стакан оказался совершенно неудовлетворительным в качестве «вещи» для предназначенной ему цели. Стакан оказался в шесть раз дороже обыкновенного — стоимость просто немыслимая для предмета столь широкого потребления. Не соответствовал стандарту вместимости, принятому в системе общественного питания: 175 г вместо 200 и 150. В результате основной потенциальный потребитель — «общепит» практически не принял изделия, (а это 90 процентов предполагавшегося сбыта). Что касается частного покупателя, то внешний вид стакана, его массивность и некоторая громоздкость слишком явно отражают его первоначальную предназначенность, неадресованность к жилому интерьеру, чтобы он обрел себе там прочное место. В жилом интерьере он столь же неуместен, как, скажем, пивная кружка.

В неудачу этого изделия внесла свою лепту и технология. В результате исключения важной стадии производственного процесса — выдержки после закалки в течение нескольких месяцев (от нее отказались из-за отсутствия на предприятиях специально оборудованных помещений) «небьющиеся» стаканы стали буквально рассыпаться на складах и в магазинах, что сразу подорвало репутацию изделия у торговых организаций, ибо столь большая потеря товара значительно превышала предусмотренные лимиты.

Вопрос:
Из чего же складывается содержание заказа?

Инженер:
Содержание заказа складывается из многих компонентов, представляющих собой объективные и по возможности научно оформленные данные о потребностях рынка, с одной стороны, и способности производства выполнить их, с другой.

С одной стороны, экономические, статистические данные, полученные максимально объективным способом, с предельной их разработкой по горизонтали и уровням, должны быть четко сформулированы в качестве исходных требований для дальнейшего проектирования. Социологи, экономисты, искусствоведы должны при этом работать совместно с художником, формулируя из этих данных «потребительный идеал» вещи. Массовое — отнюдь не антитворческое и сформулировать потребительский идеал совсем не означает пойти на поводу у безвкусицы. Наоборот. Массовый вкус — безвкусие только тогда, когда он культивирует сам себя. Когда же он предмет эстетической организации — это одна из самых высоких (и трудных) творческих задач. Формировать массовый вкус это значит воздействовать на него предметно, вещно. Воздействовать такими вещами и предметами, в которых массовый вкус отражен в превращенном, эстетическом виде. Для художника это означает проектирование вещи, **исходя из него**, а не высокомерно его отметая, — из его инстинктов, неосознанных влечений, даже предрассудков. Чтобы в вещи, сделанной художником, этот загадочный «массовый потребитель», который сидит в каждом из нас, не удивляясь увидел свой идеал: вещь, «которую он давно себе обещал», «именно то, чего ему так нехватало».

Задача художника не только в том, чтобы эстетизировать облик вещи, но и в том, чтобы участвовать в формировании самой ее предметной основы. То есть она в том, чтобы создавать **новые** вещи. А для этого художник не должен ограничиваться изучением рыночного спроса, он должен изучать саму социальную, экономическую и культурную реальность, образ быта, тенденции к изменению его предметной среды, чтобы угадывать в его процессах возможность и необходимость рождения новых вещей.

Искусствовед:
С другой стороны, технологи, администрация, экономисты и инженеры предприятия, при участии художника, должны разработать некоторый технологический эквивалент потребительского идеала вещи, то есть обеспечить возможность материализации всех визуальных характеристик, вытекающих из этого идеала. Новейшие данные о сырьевых ресурсах, свойствах новых материалов, общая экономика предприятия и отрасли в целом, возможности и перспективы технологии составляют для художника как бы вторую половину содержания заказа — данные о способах его реализации.

На заключительном этапе разработки вещи — проектировании художником уже непосредственно ее облика, он выступает как бы посредником, медиатором между потребителем и производством. Творческая задача художника заключается в том, чтобы подвести эстетический итог этой подготовительной работы, соединить в эстетической форме вещи «коллективное чувство» времени, выраженное в потребительском идеале, с «коллективным разумом» современности, представленным технологией производства. Вот тогда результатом работы явится не «массовка», а «явление действительности», по выражению Маркса, «овеществленная сила знания».

Художник должен понять, что, обращаясь к проектированию массовой вещи, он не «опускается» до безликости потребителя и бездуховности машины, а берет на себя высокую духовную миссию творить мир действительности.

Вопрос:
То, что вы описали, соответствует скорее тому виду творчества, которое мы называем дизайнерским?

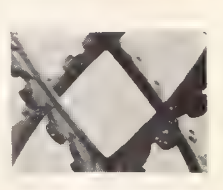
Инженер:
Дело не в словах. Можно назвать такого художника и дизайнером, хотя я предпочел бы более емкое, традиционное слово. Важно, чтобы заводские художники поняли, в чем существенное отличие работы над массовым изделием от работы над уникальным и малотиражным.

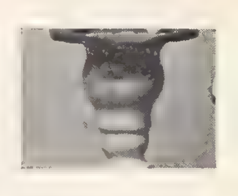
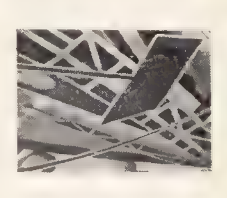
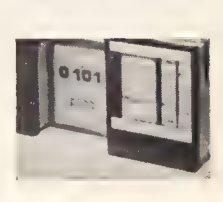
Дело не в том, как назвать автора проекта массового художественного изделия. Проблема в том, где и как его готовить. Совершенно ясно, что художник дизайнерского типа (так компромиссно назовем его) должен обладать специфической подготовкой для умения работать с научными данными и инженерно-технической документацией, для способности сотрудничать со специалистами различных видов деятельности и отраслей знаний. Он должен научиться «проектно мыслить». Художники-оформители, проектировщики среды, промышленные дизайнеры уже хорошо знают, что это такое, и уже наработали известную методику и опыт такой проектной работы.

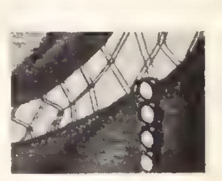
Сегодня художник, воспитанный на идолопоклонстве перед «высоким» и «идеальным», прекрасно обученный лишь культивировать свой внутренний творческий мир, ревниво оберегать его от «опасных влияний улицы», самим своим опытом и ориентированностью еще не готов к прямому переключению на эту задачу. Вольно или невольно, вопреки собственным самоотверженным иллюзиям, он ориентирован в противоположном направлении. Поэтому мы и говорим, что задача эта не столько организационная — «организовать» все это на нашем производстве, как мы знаем, довольно просто. Задача в перестройке сознания, в переориентации опыта, в отказе «от себя». В чувстве ответственности за все вещи в нашем предметном мире, а не только за те, на которых стоит его имя, в чувстве творческой растворенности в них.

Материал подготовил Л. Смирнов



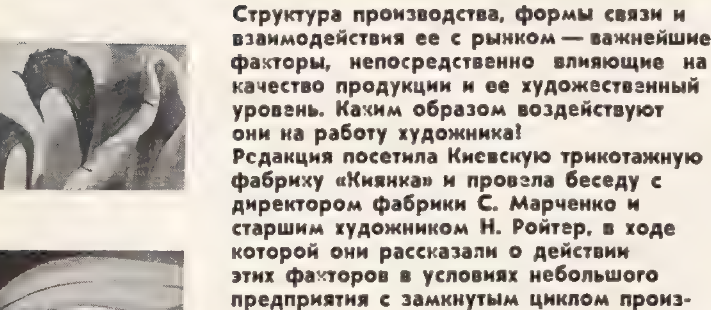




Рейд «ДИ СССР» по предприятиям Украины

Мы все немного художники

Опыт фабрики «Киянка»



Структура производства, формы связи и взаимодействия ее с рынком — важнейшие факторы, непосредственно влияющие на качество продукции и ее художественный уровень. Каким образом воздействуют они на работу художника!
Редакция посетила Киевскую трикотажную фабрику «Киянка» и провела беседу с директором фабрики С. Марченко и старшим художником Н. Ройтер, в ходе которой они рассказали о действии этих факторов в условиях небольшого предприятия с замкнутым циклом производства.





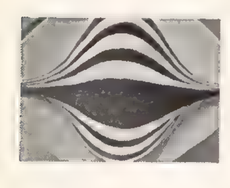
















«ДИ СССР»
Мы знаем, что ваше предприятие — образцовое на Украине, что ваши изделия имеют самую высокую репутацию и у специалистов и у массового покупателя. В чем, как говорится, «секрет успеха»?

Директор
Секреты производственных успехов обычно принято раскрывать в общих словах о «психологическом климате» на предприятии, о творческом отношении к работе всего коллектива, о личной заинтересованности и чувстве ответственности за то, что делаешь, у каждого работника и т. д. Безусловно, без такого отношения не может быть настоящих результатов, но, на мой взгляд, «психологический климат» сам является следствием более материальных причин — правильной организации и экономической структуры производства. Я бы назвала две наиболее важные особенности, определяющие характер нашего производства и уровень нашей продукции.
Первое. Наша фабрика — единственное во всей отрасли на Украине предприятие с полностью завершенным производственным циклом. Это значит, что все стадии и процессы изготовления изделия совершаются на фабрике. Мы получаем сырье в его первоначальном (в производственном смысле) виде — как пряжу, а выпускаем полностью законченный продукт — готовое потребительское изделие. Фактически наша фабрика — это объединение из пяти самостоятельных цехов-предприятий: катонного, купонного, плоско-фангового и двух полотенных. Вторая особенность — в дальнейшей судьбе нашей продукции. Рынок наших изделий ограничен пределами республики.

«ДИ СССР»
Нас, как вы понимаете, интересуют проблемы, связанные прежде всего с художественной стороной дела. Имеют ли эти особенности, чисто организационно-производственные и экономические, какое-либо влияние на качество и художественный уровень продукции?

Директор
Очень сильное и самое непосредственное. Рассмотрим вначале влияние рынка. Ограниченность рынка торговыми предприятиями республики означает четкий предел количества для всех видов изделия. Любое наше изделие не может выпускаться в течение продолжительного времени без какого-либо существенного видоизменения — начинается затоваривание. Как только признаки его проявляются, а это наступает довольно скоро, нужно внедрять новое изделие или существенно видоизменить выпускаемое. Мы должны постоянно и очень активно обновлять и расширять ассортимент, выдерживать высокий уровень технического качества, быть в курсе потребительского спроса и тенденций моды. Отвечать на них вовремя, не опаздывая ни на месяц. А это, как вы сами понимаете, чисто художественная проблематика. Чем она продиктована? Экономическим законом насыщенности рынка. Ограниченность сбыта нашей продукции территориальными пределами, которые мы легко можем насытить, действует на нас как стимул к развитию той части нашего производства, которая относится к деятельности нашего художественного бюро. Вот тут и начинают действовать законы и механизмы категорий «качества» и «художественного». «Количество» — категория одномерного, одностороннего. Количество — это «только количество». Как фактор односторонней направленности оно не стимулирует производство к многообразию продукции и гибкости перестройки на выпуск нового. Качество — понятие многогранное. Это и технический уровень изделий, и широта ассортимента, и динамика его обновления. Это и соответствие облика изделия требованиям моды и вкусу потребителя.

«ДИ СССР»
Ну, а если конкретно, какими мерами вы обеспечиваете высокий технический и эстетический уровень выпускаемых изделий?

Директор
Борьба за качество — это комплексная программа, предусматривающая целую систему мер, при этом практически всего производства, а не только художников.
Систему управления качеством в ее теперешнем виде мы стали внедрять одними из первых в республике еще в 1973 году. Тогда на фабрике был организован Отдел управления качеством — ОУК. Мы проанализировали причины всех претензий и рекламаций, поступивших на фабрику, мы обстоятельно проштудировали литературу по вопросам управления качеством продукции, посетили аналогичные предприятия отрасли для обмена опытом. Сегодня работа ОУК хорошо отлажена. Сотрудники отдела изучают рыночную конъюнктуру, участвуют в организации каждой выставки-продажи изделий предприятия, проводят анкетирование покупателей и торговых предприятий.
Таким образом становится ясно, какие модели, какой расцветки, в какой шкале размеров, каким спросом пользуются в магазинах. Что лучше идет в городе, а что — на селе. Как выглядит карта распространения наших изделий по торговым предприятиям республики: где лучше идут свитера, где женские гольфы, где детские костюмы. В соответствии с этими данными ОУК программируется работа предприятия. Например, выпуск каких изделий временно приостановить или какой цвет для изделия лучше выбрать для данного момента.

«ДИ СССР»
А каково положение художника на предприятии и в чем специфика его работы?

Старший художник
На нашей фабрике восемь художников. Поскольку ассортимент широк и обновляется быстро, загруженность художника на «Киянке» очень большая. Рабочая норма — пять образцов в месяц. Четыре — для массового производства, один — творческий с дальнейшим внедрением. Практически все, что предлагают художники, внедряется в производство. В этом смысле положение нашего художника заметно отличается от условий творчества на других предприятиях художественной промышленности. Наши художники не только не работают «в стол», но едва успевают за темпом обновления ассортимента. В такой высокой загруженности, в реализации всех проектов, на мой взгляд,— большой стимул для творческой деятельности. Не случайно ежегодно наши модели демонстрируются на 4—5 международных выставках.

«ДИ СССР»
А как влияет на работу художника замкнутый технологический цикл производства?

Старший художник
Художник — хозяин своего цеха и осуществляет творческий надзор за созданием изделия на всех стадиях его производства. Правда, за исключением качества и цвета пряжи—нашего сырья. А это немаловажная составная часть качества нашей продукции, и здесь часто бывают обидные для нас срывы.
Мне кажется очень важным, что при оценке изделия художественной промышленности теперь учитывается и эстетический момент. Сегодня при рассмотрении образца фиксируется два уровня качества. Первый — технический, гостовский. Его высшее достижение отмечается Государственным знаком качества. Второй — потребительский. Его обозначают индексом «Н», что значит «новинка». Фактически это то, что можно назвать художественным качеством изделия, потому что под новинкой подразумевается прежде всего свежесть и оригинальность художественного решения изделия. Это очень важное новшество в отрасли, оно стимулирует художника на творческий характер труда (помимо этого он заинтересован в этом материально) и направляет борьбу за качество на предприятия в сторону художественного его понимания. Сейчас каждое второе изделие «Киянки» имеет Знак качества. С индексом «Н» в настоящее время выпускается более 30 процентов продукции.

«ДИ СССР»
Значит, можно сказать, что художник является главной фигурой на фабрике?

Старший художник
Мне кажется, дело в общем-то не в том, чтобы художник был «главным». Художественное производство, на мой взгляд, тем и отличается, что на нем все должны быть «немножко художники». Самосознание себя **творческим** коллективом, именно **художественным** производством **всеми** без исключения — вот в чем, мне кажется, должна проявляться высшая власть художественного начала такого производства.
Почему так важно, чтобы предприятие было хорошим техническим агрегатом с идеально взаимосвязанными и взаимодействующими частями, чтобы оно было (поймите меня правильно) и замкнуто и хорошо изолировано, как электрическая цепь, от всего лишнего, чтобы без потерь превращать свою энергию в продукт? Потому, что только при этих условиях предприятие может стать творческим организмом, с общими целями и единой художественной волей. Мне кажется, что и качество продукции — это отражение в изделии гармонии и равновесия самого производства. Взаимосогласованности и взаимоуважения всех сфер производства. Это отражение в вещи культуры производства. Когда предприятие становится таким творческим организмом, его художественный почерк уже не ограничивается обликом продукции. Все, что каким-либо образом имеет отношение к предприятию, начинает отражать в себе этот почерк, формируя то, что называется фирменным стилем. Упаковка, реклама, экспозиции на выставках, эмблематика, оформление различного вида документации — на всем этом начинает отражаться художественный стиль предприятия. Фирменный стиль — это не только дополнительный экономический эффект для предприятия, это и выражение творческой жизни художественного предприятия, эстетическое выражение его структурного и функционального совершенства.

Модели одежды из трикотажа производства фабрики «Киянка». Авторы моделей Л. Инюшина, Л. Лебига, М. Мотовиловец, Т. Потеряйло, Н. Ройтер, М. Цвик

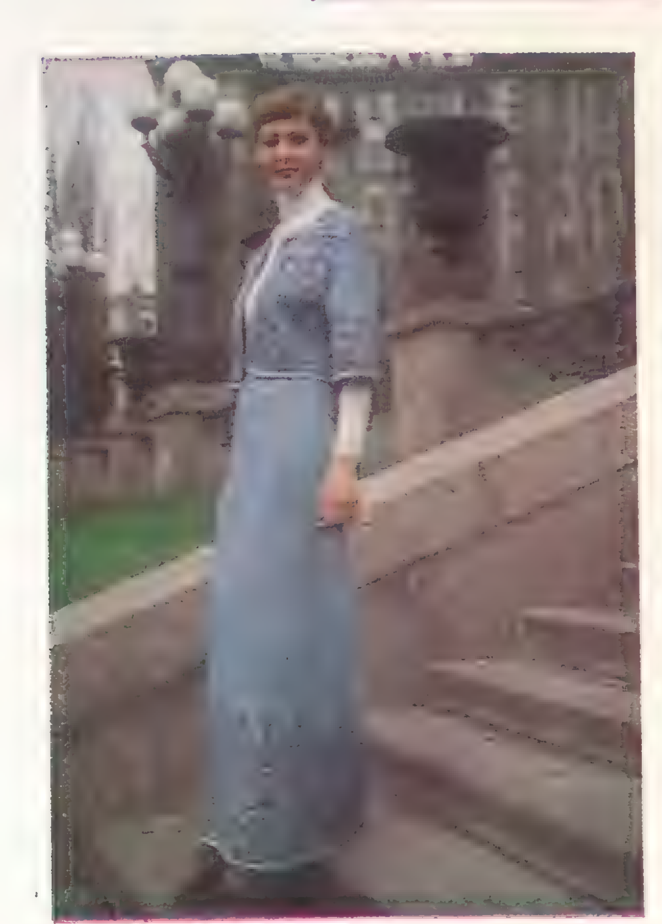
Фото С. Онанова



Редакция благодарит представителей администрации и художников Киевского завода художественного стекла, Киевского шелкового комбината, Киевской трикотажной фабрики «Киянка», а также секретаря правления СХ УССР Л. Жоголь и искусствоведа-референта З. Стрелову за помощь, оказанную редакции в знакомстве с промышленными предприятиями Киева.









В рейдах «ДИ СССР» участвовали Л. Крамаренко, Л. Смирнов, А. Роготченко.

Культурные рубежи художественной промышленности

Леонид Переверзев

Художественная промышленность выходит на новые рубежи. Перестройка ее организационной структуры, оснащение новейшим оборудованием, внедрение прогрессивной технологии и методов труда, увеличивающееся внимание к запросам потребителей, исследование спроса и другие меры, направленные на повышение эффективности производства и качества продукции,— как все эти разнообразнейшие нововведения, события и тенденции преломляются в сознании художника?
Способен ли он связать их в одно целое, ощутить в них залог собственного роста, увидеть горизонты новых возможностей и ориентиры дальнейшего развития?
Немедленный ответ дать нелегко. Здесь нужны не только немалые усилия, но и специальные средства для обдумывания подобных вопросов. Есть ли у художника такие средства?
Проблемами такого рода уже давно и успешно занимается теория и методология дизайна. Знакомы ли с этим художники?
До сих пор почему-то считалось, что дизайн и художественная промышленность движутся в разных плоскостях и друг с другом не пересекаются. Не пора ли изменить эту точку зрения?
Речь идет, конечно, не о том, чтобы сразу же механически «пересадить» язык, понятия и общие идеи дизайна в сознание промышленных художников. Для начала стоит посмотреть, нет ли у них каких-то общих интересов и проблем, а также возможностей плодотворного взаимного обмена. Статья Л. Переверзева — первый шаг в этом направлении, сделанный с культурологических позиций.

Из всех отраслей современной индустрии художественная промышленность наиболее тесно связана с культурой — доказывать это вряд ли необходимо. Но стоит задуматься о том, как строятся соответствующие связи, — ведь от их типа, характера и конфигурации зависит очень и очень многое, начиная с перспективного планирования и кончая критериями оценки готовых изделий, что сегодня приобретает особо важное значение в свете радикальных преобразований производственной технологии и борьбы за повышение качества продукции. Анализ относящихся сюда материалов (публикуемых в достаточно большом количестве на страницах «ДИ СССР») приводит к выводу: немало трудностей, тормозящих движение к поставленным целям, порождаются неадекватностью упомянутых связей. Мы имеем в виду своего рода культурную аберрацию, искажение перспективы и выбор неподходящих ориентиров со стороны тех, кто питает художественную промышленность импульсами своего творческого воображения. Утверждая так, мы вовсе не хотим в чем-то упрекнуть художников-практиков, тем более поставить под сомнение их способность служить избранному делу или отказать им в профессиональной пригодности. Отнюдь нет. Уж если искать причины вышеупомянутой неадекватности и дезориентации, то начинать надо с теоретиков.

В самом деле, последние 10—15 лет у нас интенсивно развивается доктрина дизайна, понимаемого как проектирование искусственной среды. Доктрина эта претендует на универсальность, она берется трактовать эстетику станков и диспетчерских пультов, заводских интерьеров и транспортных средств, игровых площадок и торговых центров, систем визуальной коммуникации, электронно-вычислительных машин и т. д.

Спору нет, обостренное внимание к объектам такого рода оправданно и закономерно — культура НТР насущно нуждается в эстетизации, «одомашнивании», очеловечивании своих поражающих воображение инженерных успехов. Жаль только, что при этом из поля зрения теоретиков дизайна слишком часто выпадают, быть может, не столь драматичные, но никак не менее глубокие и «культурно-нагруженные» проблемы — проблемы проектирования тех «элементов искусственной среды», с которыми мы соприкасаемся не в каких-то отдельных случаях, не в особых условиях, не по долгу службы и не время от времени, но по существу непрерывно, повсеместно и независимо от нашей возрастной, социальной и профессиональной принадлежности. Мы имеем в виду такие во всех отношениях фундаментальные и неотъемлемые аспекты нашего предметного сооружения, как одежда и утварь.

В господствующей ныне доктрине дизайна им крепко не повезло. Возможно, ведущие дизайн-теоретики и методологи находили их проектирование (на наш взгляд— совершенно безосновательно) слишком уж примитивным и простым делом, считая, что такие задачи легко решать и без всякой науки, то есть традиционным художественно-ремесленным путем. Удивительно, но того же мнения придерживалась и художественная промышленность, включая систему подготовки ее кадров. Отложив до поры разговор о восполнении соответствующих пробелов в теории дизайна (вернуться к этой теме нужно обязательно!), остановимся сейчас на наиболее слабых местах «профессионального самосознания» промышленных художников. Чтобы отвлечься от частностей и выделить главное, условимся употреблять термин «художественная промышленность» не в административно-ведомственном, но в более широком по содержанию смысле. Охватим им не только производство бижутерии, кружевных изделий или настольных сувениров, но также выпуск одежды и обуви, посуды и мебели, электробытовых приборов и других предметов нашего повседневного обихода, качество которых существенно определяется полнотой художественного подхода к их созданию.

Где же найти меру этой полноты и в чем она заключается?

Возьмем самое очевидное: если «качество продукции» есть (по официально принятой дефиниции) ее способность удовлетворять какую-то известную потребность, то какие именно индивидуальные и общественные потребности призваны удовлетворять изделия художественной промышленности?

Не получив уверенного ответа, искать который следует в первую очередь в современной культурной действительности, мы вряд ли продвинемся в улучшении планирования, обеспечения и контроля интересующих нас качественных показателей. Однако ясного, непротиворечивого и достаточно обоснованного мнения на сей счет еще не сложилось ни в теории, ни в практике, ни в системе профессионального образования «промышленных художников», или дизайнеров. Хотя все согласны с тем, что художественная промышленность обязана удовлетворять в равной степени эстетические запросы и утилитарные нужды — «вещь должна быть и полезна, и красива», — остается открытым вопрос о путях, ведущих к желанному синтезу и гармонии. Одни считают, что дизайнер отвечает лишь за «красоту», оставляя «пользу» компетенции инженера, эргономиста, физиолога и т. д.; другие вменяют ему в обязанность оба класса этих задач, но в любом случае обычно сохраняется вера в то, что «эстетические» или «художественные» (шире — «культурные») свойства вещи способны существовать и рассматриваться независимо и в отрыве от ее орудийных, защитных, вспомогательных и других «полезных» свойств, к сфере культуры как бы уже и не принадлежащих.

Отсюда вытекает концепция «привнесения» в уже имеющееся «полезное» изделие — осветительный прибор, ручные часы, чернильницу или сапожную щетку — требуемых «эстетических свойств». Преимущественным источником таковых полагается область изобразительного и пластического искусства, выступающая чем-то вроде гигантского резервуара или хранилища, откуда каждый может в ничем не ограниченных количествах «черпать красоту».

Не будем затевать философского спора о правильности или ошибочности данного положения. Посмотрим лучше, на что оно ориентирует практику (включая подготовку промышленных художников) и какие профессиональные

установки и взгляды оно формирует. Начнем опять-таки с наиболее очевидного, заранее извиняясь за воскрешение казалось бы давно исчерпанной, но, увы, далеко еще не разрешенной проблематики.
Говоря о «художнике, работающем в промышленности», мы сразу же как-то выделяем его из числа «свободных художников», подвизающихся на поприще «чистого искусства», — скажем, станковой живописи или пластики малых форм. Но чем, собственно, различается деятельность одного и другого? По логике вышеупомянутой концепции — ничем, кроме материала, средств и, конечно, тематики. Иногда даже утверждают, что истинный мастер должен уметь воплощать свое чувство прекрасного и понимание духа времени не только в картине или статуе, но и в любом предмете, к которому прикасаются его руки — будь то рисунок ткани, модель костюма, проект машины и т. д. Хотя в истории такие универсалы и встречались, а теоретически не исключены и теперь, на практике мы видим все же известную специализацию: одни посвящают себя «чистому» искусству, а другие — дизайну для промышленности.
Весьма характерно, что согласно популярным и фактически общепринятым в художественных кругах воззрениям, отношения между ними отнюдь не симметричны. Чистое искусство почитается бесспорно главенствующим — оно венчает пирамиду культурных ценностей, приписываемых различным жанрам, тогда как дизайн располагается в этой пирамиде заметно ниже.
«Нет-нет, — спешат заверить нас сторонники данного взгляда, — мы совсем не хотим как-то принижать художников промышленности». Речь идет лишь о том, что изначальные представления о своем призвании, профессиональном долге, целях и задачах, а также принципы видения создаваемых им вещей и язык для обсуждения связанных с ними проблем, дизайнер обретает в царстве чистого искусства, то есть на вершине этой пирамиды, после чего нисходит с драгоценными дарами к ее подножию, дабы эстетически облагораживать материальную среду путем привнесения красоты в разнообразные виды вещей, производимых машинным способом. Естественно, что все возникающие при этом трудности и неудачи объясняются сопротивлением самой среды, несовершенством фабричной технологии и примитивностью вкусов массового потребителя, не готового к восприятию смелых художественных идей в формах своего бытового окружения.
Конечно, на людях и вслух все это звучит не столь уж прямолинейно и обычно вуалируется многословными оговорками и пространными отступлениями. Для наглядности мы несколько заостряем главный тезис и утрируем его категоричность, но отправная мысль и тенденция именно таковы. Достаточно вообразить на миг не раз описанную картину — переживания воспитанного в подобном духе молодого художника, впервые попадающего на производство. Будучи ориентирован на эстетические идеалы высокого искусства и лелея в глубине души образ «свободного» артиста, он ощущает себя попавшим в капкан бесчисленных ограничений, не оставляющих места для какого бы то ни было творческого самовыражения. И с известной точки зрения он не так уж неправ.
Действительно, «свободный» живописец или скульптор в большой степени сам выбирает себе цели и пути их достижения. Он волен обращаться к любым темам, сюжетам, формам и средствам; создавать у себя в студии все, что ему заблагорассудится, и отдавать созданное на суд окружающих. Идя при этом на известный риск, он может позволить себе годами трудиться над одной вещью, удовлетворяясь признанием взыскательных ценителей, вовсе не рассчитывая на мгновенную популярность. Но самое главное — плод его творчества предназначается исключительно для бескорыстного созерцания и представляет собой единичный художественный объект (картину или скульптуру), чьи эстетические достоинства существенно связаны именно с его уникальностью, неповторимостью, единственностью в своем роде.
У промышленного художника ситуация диаметрально противоположна. Он по определению «несвободен», то есть находится «на службе» и вынужден постоянно считаться не только с запросами, вкусами, пристрастиями, пожеланиями и требованиями своего заказчика, но и множеством внехудожественных соображений. Начать с того, что заказчику (промышленному предприятию) нужен вовсе не уникальный объект для эстетического созерцания, но проект нового продукта, который был бы не слишком сложен и дорог в изготовлении, мог бы быть произведен с помощью имеющегося оборудования из наличного сырья большим тиражом и найти спрос у массового потребителя. Поскольку производство, сопряженное с крупными затратами общественного труда и материальных ресурсов, должно быть рентабельным, риск должен быть минимальным. Иными словами, дизайнер обязан спроектировать такой продукт, который имел бы немедленный успех если и не у всех, то у достаточно большого числа людей, способных его купить. Именно этим людям принадлежит решающий голос: не художественные советы, не комиссии экспертов, не журнальные критики, не ученые-искусствоведы и не узкая группа просвещенных поклонников, но массовый покупатель вершит здесь окончательный приговор, причем суждению подлежит не какой-то уникальный шедевр, хранимый в музее, но широко тиражируемый и принципиально множественный объект повседневного потребления. Стоит ли добавлять, что и эстетические запросы, мотивирующие приобретение изделий художественной промышленности, по типу своему оказываются весьма отличными от тех, которые побуждают людей посещать картинные галереи.
Описанные обстоятельства воздвигают перед промышленным художником гору проблем и противоречий, неразрешимых в рамках разбираемой нами концепции и потому





часто кажущихся ему роковыми. Более того, принимая аналогичную доктрину, мы невольно смещаем цели, неоправданно сужаем задачи и выдвигаем несостоятельные критерии оценки творчества дизайнеров. Поручать им лишь «низовое распространение» ценностей, излучаемых с вершин «чистого искусства» — значит навсегда отнимать у них не только свободу, но и ответственность. В самом деле, декларируя тождество исходных посылок и установок свободного художника и дизайнера, но тут же ставя последнего в подчиненное и зависимое положение, мы не повышаем, но занижаем предъявляемые к нему требования, обрекаем его работу на заведомую эстетическую второсортность, порождаем в нем комплекс профессиональной неполноценности. Куда разумнее было бы видеть в отношениях искусства и дизайна не иерархию и не конкуренцию, но координацию двух видов творческой деятельности, равноценных по своим устремлениям и принадлежащих к тесно взаимосвязанным, но все же различным и достаточно автономным областям современной культуры. Само по себе это, конечно, еще ничего не решает, но позволяет все-таки рассеять несколько стойких предубеждений, тормозящих поиск более плодотворных идей и рост дизайнерского профессионализма. Фактически так оно давно уже и происходит в проектной практике и организационных экспериментах передовых художников, руководителей предприятий,



преподавателей и сотрудников ряда учебных и научно-исследовательских учреждений. К сожалению, их опыт еще мало известен, редко обсуждается, не получает должного теоретико-методического закрепления. Какие же ориентиры, советы и общие рекомендации мы можем наметить и сформулировать уже сейчас?

Прежде всего — более вдумчиво подходить к той реальности, которая побуждает нас обсуждать такого рода вопросы и которую мы за неимением лучшего определения именуем проблемой «внесения красоты в быт» или «эстетизацией предметной среды».

Находить в составляющих эту среду вещах не сумму «утилитарных» и «эстетических» слагаемых, но произведение огромного количества естественных и культурных сомножителей, в том числе законов природы и производственного мастерства, экологии и народных обычаев, демографии и социально-экономических процессов, анатомии и языков знаковой коммуникации, сырьевых ресурсов и символических ценностей — короче, ощущать в них материализованные проекции живого человеческого существования.

Помнить, что каждая из таких проекций способна воспроизводить поразительно устойчивые древние образцы и вместе с тем давать совершенно неожиданные, иногда



чересчур резкие скачки и мутации, могущие не только обогащать, но и заметно травмировать определенные участки нашей культуры.

Внимательно регистрировать, а еще лучше предугадывать и предвосхищать серьезные нарушения непрерывности в развитии предметной среды, вызываемые научно-техническим прогрессом, естественными факторами, сдвигами бытового уклада, изменением общественной психологии и всего образа жизни.

Видеть цель дизайнера в создании таких вещей, чье содержание, формы и функции помогали бы ликвидировать подобные нарушения и восстанавливать целостность, то есть буквально исцелять разрывы и травмы предметной культуры, содействуя тем самым ее дальнейшему росту.

Понимать, что все это отнюдь не сужает, но неизмеримо расширяет поле дизайнерской деятельности, открывая на редкость увлекательные перспективы освоения тех новых культурных рубежей художественной промышленности, которые завоевывает для нас научно-техническая революция.

Перечислять конкретные достижения последней и ожидаемые от нее чудеса мы здесь не будем. Скажем только, что уже сейчас уважающий себя дизайнер не вправе, как это нередко встречается довольствоваться одним лишь — хотя бы и самым прекрасным — зрительным образом будущей вещи, представленным графически или традиционными средствами трехмерного макетирования. Беда не только в том, что при таком методе нельзя реализовать до конца формообразующие возможности действительных материалов. Не так уж страшно (хотя порой и смешно), когда в облике весьма сложного готового изделия из металла, стекла или пластмассы предательски проступают «родовые черты» раскрашенного гуашью рисунка, картонной конструкции или пластилиново-гипсовой лепки. Самое скверное — невозможность выявить и сформировать те наиболее тонкие и вместе с тем наиболее ответственные особенности проектируемого предмета, которые обнаруживают себя лишь при непосредственном взаимодействии с конкретным человеческим миром. Это значит, что для достижения наивысшего качества проектировщику следует иметь дело не с изображением, а с актуальным объектом, обладающим всеми существенными свойствами «настоящей» вещи и подлежащим испытанию во всей полноте ее культурного контекста. Проектируемый объект нужно будет не только созерцать как самодовлеющее художественное произведение — для истинной оценки к нему необходимо отнестись точно так же, как, по предположению, к подобной вещи смог бы отнестись ее потенциальный потребитель. Иными словами — попробовать обращаться с проектом как с неким полезным предметом и как с украшением, употреблять его как элемент игры и как индикатор реакции на различные течения современной моды, как знак, подчеркивающий желание индивидуального обособления или отождествления с определенной группой, как символ социально-экономического статуса и т. д. Проделывать же все это придется не с уникальным образцом, но с достаточно большим количеством идентичных копий дабы удостовериться в том, что эстетическая ценность единичного предмета сохраняется и при массовом тиражировании. Строго говоря, любое изделие художественной промышленности должно изначально проектироваться с таким расчетом, чтобы его чувственная (прежде всего зрительная) привлекательность не только не падала, но возрастала с увеличением одновременно наблюдаемых экземпляров — конечно, до известного предела.

Тут нам, вероятно, возразят. Ну, хорошо, только что же тогда останется делать художнику? Ведь все или почти все перечисленные задачи допустимо передоверить инженерам, антропологам, социо-психологам, семиотикам и т. д.

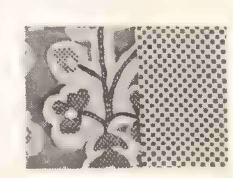
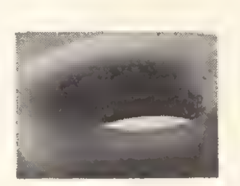
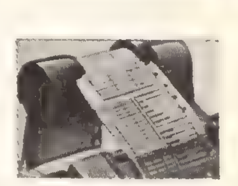
Несомненно, художественной промышленности наших дней уже не обойтись без помощи таких специалистов. Однако каждый из них берется и согласен отвечать лишь за какую-то часть общей проблемы и всегда будет нужен некто, кто связывал бы между собой их частные результаты в какое-то содержательное единство, придавал ему подходящий образ и находил надлежащее место среди других форм современной предметной культуры. Именно эта сложнейшая, необычайно ответственная и подлинно творческая задача выпадает на долю дизайнера, ибо по сравнению со всеми другими он более всего подготовлен для выполнения такой миссии. Поняв это, он уже не оцепенеет перед лицом внешних ограничений, налагаемых производственной организацией, технологией, сырьем, финансами и конъюнктурой. Будучи истинным художником своего дела, он примет их как вызов собственному искусству, изобретательности и остроумию, способности преодолевать трудности и добиваться успеха в любых заданных наперед условиях. И тогда красоту в проектируемые им вещи уже не придется «привносить» откуда-то извне, наподобие позолоты, накладных орнаментов и прочего декоративного убранства. Эстетическое достоинство перестанет считаться одним из «свойств» изделия, рядоположным с прочностью, влагоустойчивостью и пригодности к транспортировке. Оно будет непосредственно вырастать из совершенства самого дизайнерского решения и проявляться в той мере, в какой его творческая энергия сумеет проникнуть в природу и смысл всех предметов, живущих в человеческом мире, но всегда имеющих также свою собственную индивидуальность, свой характер и свою судьбу.

Квалиметрия и квази-оценка эстетических свойств

Селим Хан-Магомедов

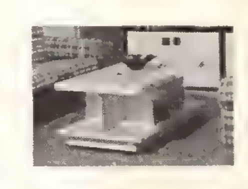
В последнее время на страницах целого ряда специализированных периодических изданий все настойчивее звучат призывы разработать научно обоснованный критерий оценки эстетических свойств предметно-пространственной среды (произведений архитектуры, дизайна, декоративно-прикладного искусства), при этом нередко речь идет о критерии, основанном на количественном анализе. Казалось бы, увлечение идеями количественной эстетики и искусствометрии, захлестнувшее сферу искусствоведения и эстетики лет 10—15 тому назад под влиянием методов статистической теории информации, уже прошло. На какой же основе сейчас возрождаются идеи количественной оценки эстетических свойств!
Мы попросили заведующего отделом теории и истории художественного конструирования ВНИИТЭ С. Хан-Магомедова рассказать о существе вопроса и о результатах дискуссии на эту тему, состоявшейся на постоянно действующем при этом отделе проблемном семинаре «Художественные проблемы предметно-пространственной среды».

Идеи внедрения методов количественного анализа в оценку эстетических свойств произведений архитектуры, дизайна и декоративного искусства зародились в недрах сформировавшейся в конце 60-х годов новой научной дисциплины квалиметрии, предметом которой является разработка теоретических основ и методов количественной оценки качества продукции. Авторы, разрабатывавшие проблемы квалиметрии, наряду с другими свойствами продукции, действительно поддающимися количественному анализу, постепенно распространили сферу действия методов количественных оценок на эстетические свойства сначала средств производства, затем изделий культурно-бытового назначения и, наконец, на архитектурные сооружения и декоративные изделия. Процесс созревания этих «методов» количественной оценки красоты продолжался почти десять лет, но протекал он в стороне от основного русла развития искусствоведческой науки и эстетики и для многих специалистов этих областей оставался как бы невидимым.
Сейчас идеи количественной оценки эстетических свойств, получив если не признание, то во всяком случае широкое распространение в обширной литературе, рассчитанной на инженерно-технических работников, постепенно распространяются и на страницы журналов, связанных с вопросами художественного творчества.
Если в «Декоративном искусстве СССР» можно встретить лишь робкие сетования на то, что «на практике анализ подменяется «суждениями вкуса», более или менее развитого» [1], то в архитектурных периодических изданиях уже во весь голос звучат призывы заменить вкусовую оценку научно обоснованным критерием. Так Ю. Сомов призывает внедрить в архитектурный анализ методы квалиметрии, так как, по его мнению, только «разработка подлинно научных... критериев оценки качества архитектурных объектов» поможет покончить «с кустарностью, заскорузлостью оценок, отсутствием научных доказательств того, что хорошо, а что плохо» [2]. Другой автор, призывая к использованию автоматизированной системы проектирования, считает необходимым опираться не на «субъективный вкус», а на «заложенную в программу машины научно обоснованную методику оценки эстетического качества». так как, по его мнению, «современное состояние науки позволяет всерьез подступить к проблемам гармонии и количественной оценки эстетического качества произведений архитектуры» [3].
Призывы авторов статей не остались незамеченными. В феврале 1978 года в Центральном Доме архитектора состоялась дискуссия на тему «Критерии оценки эстетического качества архитектурного произведения».
На этой дискуссии с наиболее радикальными предложениями в направлении объективизации критерия оценки эстетического качества архитектурного произведения выступил инженер Г. Азгальдов, один из наиболее активных авторов, пишущих по проблемам квалиметрии. С ним остро полемизировали. Та же ситуация повторилась через месяц, на двухдневной дискуссии на проблемном семинаре во ВНИИТЭ, где концепция Г. Азгальдова также вызвала резкое несогласие большинства ораторов.
А между тем именно эта концепция, которая не принимается всерьез многими специалистами в области искусствоведения и эстетики, не только широко освещена в многочисленных публикациях, но и преподносится как теоретическая основа методики оценки и аттестации качества (в том числе и эстетического) архитектурных сооружений и промышленных изделий.
В 1977 году Г. Азгальдов совместно с другими авторами опубликовал две книги, в которых подведены итоги квалиметрических разработок в области оценки красоты. Одна из этих книг вышла в Стройиздате и посвящена проблемам количественных методов оценки качества в строительстве (этими же методами предлагается оценивать и «эстетичность объекта») [4]. Вторая «О возможности оценки красоты в технике»; ее можно рассматривать как своеобразную веху в экспансии количественных методов оценки в сфере художественного творчества. Авторы книги (инженеры Г. Азгальдов и Г. Повилейко) и ее научный редактор (доктор экономических наук А. Гличев) — видные представители квалиметрии — уже не в порядке дискуссии, а с полной убежденностью в своей правоте излагают концепцию количественной оценки красоты, суть которой так сформулирована в аннотации книги: «Общее эстетическое качество изделия определяется совокупностью отдельных эстетических свойств; ...каждое эстетическое свойство может быть количественно измерено и оценено, а, следовательно, может быть оценена и степень красоты изделия в целом» [5]. В предисловии от редактора А. Гличев пишет, что «достижение высокого уровня качества» промышленных изделий невозможно «без использования объективных количественных методов оценки, позволяющих фиксировать в стандартах конкретные значения эстетических показателей». А это возможно, ибо «детерминизм и познаваемость всех явлений материального мира неизбежно предопределяют вывод о том, что количественная оценка красоты возможна» [6].
Авторы книги, констатируя, что критерий красоты «не только почти никем и никогда не вычислялся в количественной форме, но и сама принципиальная возможность такого вычисления многими специалистами встречается с большим недоверием», пишут, что «неумение или уверенность в принципиальной невозможности вычислить критерий красоты может резко сузить сферу применения квалиметрии. ...Поэтому разработка методов вычисления критерия красоты в настоящее время становится одной из ключевых проблем современной квалиметрии» [7].
Основное внимание в книге и уделено поискам путей разработки прикладных методов количественной оценки «отдельных эстетических свойств» — компонентов красоты. Авторы выделяют 16 таких элементов красоты: композиция, масса формы, цвет, светотень, поверхность, весовые соотношения, симметрия, ритм, нюанс и контраст, динамика, пропорции, масштабность, архитектоника, гармоничность, стиль, зрительные иллюзии. Каждое из этих «эстетических свойств» авторы анализируют с точки зрения возможности его измерения, соизмерения с идеальным аналогом и количественной оценки. Авторы считают вполне возможным измерение и количественную оценку этих элементов и, «полагая, что ощущение красоты какого-то предмета определяется совокупностью 16 эстетических элементов», приходят в конце книги к выводу: «Математизация — столбовая дорога развития любой науки, достойной этого имени. Эта общая закономерность... когда-нибудь в полной мере осуществится и в эстетике» [8].
В полемике с противниками измерения и количественной оценки красоты сторонники рассмотренной выше концепции, вооруженные техническими знаниями и математическим аппаратом, с фактами в руках доказывают далеким от точных наук гуманитариям, что все «эстетические свойства». основаны на объективных явлениях, характе-









ристики которых можно измерить. И эти аргументы представляются им неопровержимыми доказательствами в пользу возможности и необходимости введения в практику критериев количественной оценки красоты.

Да, действительно практически во всех выделенных в книге 16 «эстетических элементах», вернее у связанных с ними объективных явлений, есть характеристики, поддающиеся измерению. Можно измерить длину волны, найти числовое значение ритма и пропорций и т. д. Однако спор вокруг проблемы количественной оценки красоты идет не по вопросу о том, можно или нельзя найти количественные показатели тех или иных явлений, на которые опирается профессиональные приемы художника. Разумеется, можно, это давно всем известно и с этим никто не спорит. Спор идет совсем о другом — можно ли на основе этих количественных измерений вырабатывать объективные критерии оценки красоты. Что-то действительно измеряется, но имеет ли это измерение отношение к оценке красоты — здесь граница расхождения во мнениях. Математизация и измерение неких свойств — это одно, а количественная оценка красоты — это совсем другое.

В принципе трудно возражать против измерения тех или иных свойств. Но при этом важно знать, с какой целью это делается. Если с целью количественной оценки красоты, то это вызывает решительно возражение.

Можно отметить, что в целом концепция измерения и количественной оценки эстетических качеств, изложенная в работах Г. Азгальдова и других сторонников этой концепции, была отвергнута практически всеми выступавшими на проблемном семинаре во ВНИИТЭ.

Сложнее обстояло дело с оценкой второй концепции количественной оценки эстетических свойств, которая также была представлена на дискуссии ее сторонниками. Наиболее развернуто эта концепция изложена в работах М. Федорова (многие из его публикаций написаны им в соавторстве с другими сторонниками этой концепции). Строго говоря, эта концепция лишь условно может быть отнесена к методам количественной оценки эстетических свойств, так как в качестве основы эстетической оценки она признает мнение экспертов.

Казалось бы, все ясно — позиции Г. Азгальдова и М. Федорова противоположны, первая признает необходимость измерений объективных свойств красоты, а вторая — опирается на субъективные оценки экспертов. Однако внимательный сравнительный анализ обеих методов оценки эстетических свойств изделий показывает, что во многом они близки. Отказавшись от измерения красоты, сторонники второй концепции в стремлении объективизировать эстетическую оценку оснастили методику экспертизы таким количеством правил и рекомендаций, что субъективное мнение эксперта оказалось лишь элементом сложной математизированной системы оценки качества.

Теоретические основы оценки эстетических свойств промышленных изделий наиболее развернуто изложены в книге М. Федорова и Е. Задесенца «Оценка качества промышленных товаров». В книге отмечается, что экспертные оценки предлагается использовать потому, «что ряд ведущих параметров качества товаров — функция, удобство, красота — пока (?! — С. Х.) не могут быть выражены в натуральном измерении»[9].

Для того, чтобы измерить красоту, Г. Азгальдов резонно считает необходимым найти шкалу измерений, выделить в пределах этой шкалы идеальный эталон, сравнивая с которым можно оценить эстетические свойства конкретного объекта. С точки зрения математических операций тут все логично, ибо мало просто измерить, надо еще и с чем-то соизмерить, то есть сравнить с соизмеряемой величиной. Поэтому нужны и шкала и идеальный эталон.

М. Федоров, опираясь вроде бы на совсем иные принципы, но стремясь к объективизации критерия оценки, вводит в методику экспертных оценок те же элементы — шкалу и эталон. «В качестве **критерия** эстетической оценки используется предварительно построенный эталонный ряд изделий отечественного и зарубежного производства. Он представляет собой ранжированный ряд изделий, соответствующих по своему эстетическому уровню четырем градациям оценки (лучшие, хорошие, удовлетворительные и плохие), и включает изделия, являющиеся эталонами каждой из указанных групп»[10]. Какое же место в этой концепции занимает оценка эстетических свойств изделий в общей оценке качества? Вот как пишут об этом Федоров и Задесенец: «Комплексная оценка начинается с анализа изделия и отбора единичных показателей качества. Затем определяют значения базовых показателей, с которыми сравнивают единичные показатели. Результаты дифференциальной оценки единичных показателей приводят в сопоставимый вид. После этого вычисляют коэффициенты весомости единичных показателей, то есть выясняют значимость каждого из них в общей структуре качества товара. В заключение все численные значения единичных показателей вместе с коэффициентами их весомости объединяют в один комплексный показатель на основе выбранной математической зависимости»[11].

Что все это означает на деле?

Во-первых, выделяют единичные показатели качества, включая как те, которые действительно можно измерить или сравнить с научно обоснованными базовыми показателями, так и эстетические. Но несмотря на их принципиальное различие приводят их в «сопоставимый вид», то есть определяют числовую балльную оценку. Уже здесь начинаются серьезные противоречия, так как различные несоизмеримые качества принципиально нельзя соизмерять, их нельзя привести в «сопоставимый вид». Система балльных оценок, в которой слова «хорошо» и «плохо» заменены цифрами, не может рассматриваться как математизация процесса оценки качества изделия. Дело в том, что количественно можно сопоставлять качественно однородные свойства. Кроме того, баллы — это условные числа, с ними нельзя производить математических действий (сложение, вычитание), особенно, если речь идет о суммировании балльных оценок различных несоизмеримых свойств. В методиках же, разработанных М. Федоровым и другими авторами, предлагается производить математические операции с числовыми балльными оценками социальных, функциональных, эргономических и эстетических свойств изделий.

Нельзя соизмерять несоизмеримое. А это в рассматриваемой методике делается не только, когда складываются балльные оценки различных свойств, но и когда эстетическое качество изделия членится сначала на единичные показатели, которые затем раздельно оцениваются, а затем числовые балльные оценки суммируются. А также и тогда, когда определяется так называемая весомость единичных показателей качества. Речь, собственно, идет всего лишь о порядке предпочтения несоизмеримых свойств изделия. Поэтому можно говорить только о порядке предпочтения. Придавать же этому порядку предпочтения цифровое выражение, да еще манипулировать с этими цифрами как с математическими числами — это значит опять заниматься соизмерением принципиально несоизмеримого, ибо соизмерять можно только качественно однородные явления, то есть имеющие единую шкалу измерений. Все остальное лишь видимость количественного анализа, математическая фикция.

Основными научными результатами состоявшейся на проблемном семинаре ВНИИТЭ дискуссии на тему «Теоретические проблемы оценки эстетических свойств предметно-пространственной среды» можно считать прежде всего сам факт откровенного разговора по вопросам, которые долгое время оставались вне сферы внимания теоретиков и дизайнеров.

---

[1] *В. Леняшин.* Критика и ее критерии. «Декоративное искусство СССР», 1977, № 10, с. 36.
[2] *Ю. Сомов.* Необходимы научно обоснованные критерии. «Архитектура СССР», 1977, № 7, с. 49.
[3] *Г. Негай.* Модуль или гармония. «Архитектура» (приложение к «Строительной газете»), 1978, № 2, с. 2.
[4] *Г. Г. Азгальдов.* Оценка и аттестация качества в строительстве. М., Стройиздат, 1977.
[5] *Г. Азгальдов и Р. Повилейко.* О возможности оценки красоты в технике. Под общей ред. А. Гличева. М., «Издательство стандартов», 1977, с. 2.
[6] Указ. соч., с. 5.
[7] Указ. соч., с. 6—8.
[8] Указ. соч., с. 110—111.
[9] *М. Федоров и Е. Задесенец.* Оценка качества промышленных товаров. М., «Экономика», 1977, с. 11.
[10] Указ. соч., с. 53.
[11] Указ. соч., с. 28.

Ценность предметной формы

Наталья Николаева



Дзаваттари
Роспись капеллы
ди Теодолинда.
Фрагмент. XV в.





Рембрандт
Автопортрет
с Саскией.
1635. Фрагмент

Мнения, суждения, споры

«Двести десять строк про самоценность» — под таким названием почти год назад в журнале появилась статья, остро поставившая вопрос о современных тенденциях монументального искусства: стремление подчинить творчество монументалиста задачам организации среды, утверждал автор, не должно приводить к забвению самоценных художественных качеств произведения. Признавая обоснованность такой постановки вопроса по отношению к монументальному искусству (но нисколько не предрешая результатов дискуссии), мы хотели бы, однако, обратить внимание читателей на то, что, например, в прикладном искусстве тенденции последних лет привели к обратному результату. Возникновение нового типа уникальных выставочных произведений — то, что критики назвали даже «декоративным станковизмом» — привело к забвению задач организации среды, хотя это всегда считалось непременной функцией декоративного искусства.
Статья Н. Николаевой посвящена обсуждению этой проблемы.

За последние годы размышления о предметном творчестве все реже касаются проблемы стилевой чистоты и неизбежно связанной с ней ориентации на отдельные «шедевры». Художника и критика гораздо больше стал волновать вопрос согласованности вновь создаваемой вещи с потребностями человека и реальной, далеко неоднородной средой. В форме новой вещи художник все чаще ищет возможности органичного включения в постепенно складывавшийся бытовой контекст, не отвергая его, не рассчитывая на его преобразование.
Новые формы в декоративном искусстве возникают сейчас не столько под воздействием архитектуры, сколько культуры в целом — от сценографии и театра до истории и литературы. За прошедшее десятилетие произошло небывалое обогащение смысла предметной декоративной формы именно вследствие широкого взгляда на всю культуру человечества, хотя всем известны издержки этого процесса в виде стилизаций и все расширяющегося разрыва между выставочной и массовой продукцией.
В работе над свободной декоративной формой усложнилась внутренняя задача художника, обращающегося теперь к человеку в неповторимой индивидуальности его внутреннего мира. Возникшими здесь идеями «питается» и бытовая вещь, где смысл поиска художественной формы связан с конкретностью человеческих потребностей в их типологическом постоянстве и постоянной изменчивости. Мир первоначальных бытовых форм консервативен. Он сохранялся на протяжении многих веков, а то и тысячелетий. Работа художника над вещью в своей сути — это поиск новой интерпретации формы, интерпретации, помогающей современникам открывать нечто новое в мире и в себе. В результате приложения эмоциональных и интеллектуальных усилий художника вещь приобретает духовный, символический смысл и становится средством общения. В этом ее главная ценность.
Многочисленные исторические примеры могут служить подтверждением того, что в своих генетических истоках все предметные формы (правещи) рождались в ответ на конкретные потребности человека, первоначально чисто утилитарные, а с развитием его социального и духовного опыта принимали на себя обслуживание и сферы внеутилитарной. Смысл, значение, ценность вещи изначально были не абсолютны, но связаны с определенным культурным контекстом ее бытования.
Во все времена рядом с человеком были предметы бытовые и мнимобытовые, похожие на первые, но не имевшие утилитарных функций, а олицетворявшие силу, власть, богатство и пр. И скорее всего в сознании человека бытовая вещь, которой он ежедневно пользовался, не имела самостоятельной ценности, а ценность воплощалась в совершенно особой вещи, носившей ритуальный характер, предназначение которой заключалось в концентрации духовного опыта своего времени, а в древности — всего жизненного опыта человека. Так, например, созданные в XVI—XV веках до нашей эры в Китае бронзовые сосуды, сохраняя в своих формах бытовые очертания кувшина, кубка, блюда, в зашифрованном языке сложного декора содержали главные представления своего времени — о свете и тьме, небе и земле, о борении стихий. Сосуд был моделью представлений о мироздании, о Вселенной, о месте человека в мире, о добре и зле. Вещь была и философией, и историей, и религией, и искусством, отчего обладала могучим зарядом эмоционального воздействия. Рядом с таким сосудом было сколько угодно просто кувшинов, кубков, чаш, причастных жизненному укладу по утилитарному смыслу формы. Они были предназначены для сферы бытовой, повседневной. Возвышенная значительность их пластического выражения была передана ритуальной вещи.
Аналогии китайским сосудам можно отыскать в любой точке мировой истории культуры. Вспомнить хотя бы вышитое полотенце в красном углу русской избы, узоры которого расшифровываются учеными как тот же миф о мировом древе, устройстве мироздания и т. п. Или взять, например, свадебную прялку, не предназначенную для работы, а рядом с ней — прялку обыкновенную, но ее узор тоже был отсветом того, главного, узора на вещи хра-

нимой и почитаемой. Способность предметной формы аккумулировать духовность и тем самым выражать не только сиюминутное значение-назначение, но истины непреходящие и вечные и делала ее самоценной.

Можно сказать, что и в современности сохраняется потребность как в служебных, так и в символических вещах, предназначенных для бытовых процессов или же для созерцания. Рядом с просто чашкой неслучайно появился сервиз В. Городецкого «Цветущий кобальт»— вещь тоже «ритуальная», в которой находят отблеск и история, и философия, и искусство — как в древнем китайском сосуде. Так же, как и многие другие произведения декоративно-предметного искусства, концентрирующие и выражающие в своеобразии своей формы мысли и чувствования нашего времени.

История декоративно-прикладного искусства ставит исследователя перед одной из самых удивительных загадок предметного творчества — постоянным и непреодолимым стремлением каждого нового поколения создавать заново вещи, уже создававшиеся прежде, открывать уже открытое и изобретать изобретенное. Казалось бы, прекрасная абсолютная чашка была увидена человеком на заре его истории, когда он повторил в глине, а затем в дереве, камне и металле форму сложенных в горсть ладоней. А прекрасный абсолютный бокал — та же горсть, но воздетая вверх, вознесенная рукой в торжественном, эмоцией поддержанном жесте. Мысленно можно выстроить бесконечный ряд чаш и бокалов — древнеегипетских и китайских, греческих и перуанских, персидских и славянских. Но до сих пор мы радуемся, рассматривая созданные художниками новые («старые!») чашки и бокалы. Значит, есть непреодолимая потребность пересоздать «по себе» все те же, назначенные для еды и питья предметы, и особая тревога духа, а не одна утилитарная необходимость заставляет человека употреблять на это свою творческую энергию. Можно сказать, что в этом акте восходящая к утилитарным потребностям форма уже содержит в себе самостоятельную, историческую, культурную ценность.

С другой стороны, ценность вещи возникает в реальном функционировании. Должна появиться особая ситуация, в которой вещь получает те или иные значения — в зависимости от человека, взаимоотношения с ним, взаимосвязи с определенными жизненными обстоятельствами. Самоценность вещи проявляется, когда она связана с ритуалом как определенной системой условностей, принятой данным коллективом, подымающим поведение человека от обыденности до возвышенного.

Наиболее ритуализовано общественное поведение человека, но и в сфере быта происходят определенные действия, в которых можно усмотреть ритуальное начало. Соответственно и антураж быта строится по определенной типологии. Например, в каждом доме есть два рода вещей: те, которыми пользуются повседневно, и те, которыми пользуются в отдельных случаях, которым приписываются особые значения, которыми любуются и гордятся. Как правило, к первым испытывают привязанность, но не считают их ценностью. Ко вторым же относятся с бережной заботой. При этом истинная историческая или художественная ценность доставшегося от бабушки сервиза, который всякий день на столе, может быть много выше и значительнее, чем привезенной из дальних странствий и потому любимой сувенирной кружки. Дело в отношении к вещи, в той атмосфере, которая создается вокруг нее человеком, формируется обстоятельствами. В быту возникает естественная иерархия вещей: по времени (праздники — будни), по месту (комната — кухня), по ситуации (гости—своя семья). Эта иерархия влияет на типологию вещей и на оценку их значения.

Застолье — один из самых главных современных бытовых ритуалов. И не случайно, что на посудных формах сосредоточена творческая энергия многих художников декоративного искусства. Предметы для стола, их форма, декор, масштабы становятся символическим выражением мирного праздника, домашнего уюта, приподнятого настроения многолюдного пира или интимной трапезы друзей. Но в любом случае имеет место ритуализация как метод выхода из сферы повседневной в иную, «игровую сферу» с ее особыми канонами поведения и взаимоотношений. От них в значительной мере зависит и ценность вещной среды, тоже включенной в «игру», в распределение на главных и второстепенных «героев». Реальная ценность бокала как емкости для вина и его ценность как символического предмета, подняв который провозглашают здравицу, не сопоставляются и не соизмеряются. Ценность вещи возникает в реальных жизненных мизансценах, отношениях с человеком, а не только существует сама по себе.

Признание неотделимости вещи от окружающей среды подразумевает, как правило, их пространственно-пластические связи. Справедливо утверждается, что во все времена вещь создавалась как часть целого — сложившейся предметно-пространственной среды, органичной для определенной культуры с ее представлениями о прекрасном и должном. Новая вещь задумывалась художником для организации не абстрактного, а хорошо представляемого пространства, его упорядочения, приведения в соответствие с человеком. В самом этом акте была заключена идея осмысленности предметной формы и ее содержательности.

Были эпохи очень категоричные в требовании стилевой чистоты предметных форм, например, русский классицизм. В его ансамблях всякая деталь обстановки — кресло, ваза, канделябр — создавались по тем же канонам, что и архитектурная форма. Даже многоликий модерн начала века в своих высоких образцах отторгал все стилистически чуждое, вне зависимости от художественного качества. Борьбой за «стиль» как свойства архитектурной и предметной формы отмечены в нашем искусстве 20-е годы.

По традициям европейского искусствознания изучение предметных форм ведется в соответствии с категориями стиля как определенной пространственно-пластической системы, которая формирует и критерии оценок. Всякий выход из данной системы воспринимается как нарушение норм, как «некрасивое». Независимо от того, какая именно эпоха имеется в виду, критерии оценки предметной

Симон Ушаков
Тайная вечеря.
1685. Фрагмент



формы в принципе не меняются. Понятие ансамбля также подразумевает гармонию форм, возникших в условиях одной художественной системы, а реальное существование иных, не входящих в нее форм игнорируется и тем самым исключается из эстетической сферы (так было, например, с народным искусством в эпоху классицизма). Реальность современной жизни привела к осознанию естественности сосуществования предметных форм разных эпох и стилей как в условиях города, так и интерьера. Само отношение к наследию стало более широким, включив всю культуру человечества. Это в свою очередь повлияло на «полистилистику» как современной живописи, особенно у молодых мастеров, так и в значительной мере произведений прикладного искусства. Соответственно и критерии оценки качества предметной формы, основанные на закономерностях какой-то одной пространственно-пластической системы, уже не подходят.

В этих условиях проблема самоценности предметной формы становится особенно острой и актуальной. Без жестко





К. Петров-Водкин. После боя. 1923. Фрагмент

заданных параметров стиля вещи строятся по иным законам. Если в законченной стилевой системе человек подразумевается как ее идеальный компонент, но она существует как целостность и без реального включения человека, то современная система ансамбля требует взаимодействия с человеком как обязательного условия. Итак, самое основное в наши дни — контакт вещи и человека. Если ансамбль нашей жилой среды можно уподобить театру, то главное действующее лицо в нем — человек, творящий сейчас. И как актер в театре, он нуждается в предметном антураже в зависимости от конкретной мизансцены. Вещь «получает роль» и соответственно оценивается. То есть получает символическое значение, более важное, чем практические качества вещи. Можно говорить о ритуализации как типе взаимодействия человека с предметным миром, при котором возникает особый контекст восприятия вещи, непосредственно влияющий и на ее оценку.

Это не исключает собственно эстетический подход к оценке предметной формы. Напротив, чем более глубокие и тонкие образно-духовные смыслы заложены в ней автором-художником, чем тоньше решены формально-эстетические моменты, тем полнее выполняет она свою задачу в бытовом обряде.

Можно даже утверждать, что символическую функцию, как правило, несет вещь, имеющая смысловую содержательность формы — как эстетическую, так и историческую. Но возможны ситуации, когда жестяная солдатская кружка ценнее и важнее дорогого хрустального бокала. Как известно, наиболее утонченным характером отличается предметно-художественная культура Японии. Поэтому пример из ее истории кажется наиболее наглядным для разъяснения наших мыслей.

В Японии XVI века сложился ритуал так называемой чайной церемонии, происходивший в специальном небольшом домике, напоминавшем рыбачью хижину или лесную сторожку. Причины появления чайного ритуала, его эстетические принципы — проблема достаточно сложная и многоаспектная, и здесь придется ограничиться лишь упоминанием некоторых фактов. Для чайной церемонии употреблялся совершенно определенный набор предметов, но главным условием составления такого набора было отсутствие подобия форм, цветов, фактур. Все предметы были «разные», значительные в своей единственности. Гармония их в ритуале возникала не на уровне взаимодействия предметной формы, а на более высоком уровне общеэстетических представлений, связанных с целями и задачами ритуала. Главная особенность этого ансамбля состояла в том, что он был не статичным, а динамичным, существовавшем лишь во время действа, во время «спектакля» чайной церемонии, когда человек пользовался этими вещами, активно взаимодействуя с ними, и в процессе этого пользования раскрывалась красота каждой вещи и всех их вместе. Вещи начинали жить вокруг человека, который определял собой тонус и строй ритуала, его центр. Ценность вещи возникала в момент ее функционирования, недаром основным эстетическим принципом чайного культа было единство пользы и красоты. Сложный предметно-пространственный ансамбль, созданный для чайной церемонии, включал в себя небольшой сад, нарочито маленький дом из бамбука, соломы, глины, а внутри него нишу с картиной и цветком в вазе, соломенные маты для сидения на полу, несколько предметов для кипячения и заваривания чая.

Но всегда главным было само действо, его символический смысл, духовная наполненность. Вне действа и дом, и сад, и все вещи не имели самостоятельной жизни. Мир чайной церемонии вне самого ритуала переставал существовать.

Нечто подобное происходит и с современной бытовой вещью в ее взаимоотношениях с человеком.

Фаянс Валерии Шинкаренко

Елена Бубнова

Кажется, еще недавно мы говорили о новом, молодом пополнении художественной лаборатории Конаковского фаянсового завода имени М. И. Калинина, а теперь один за другим эти художники отмечают свои юбилейные даты, устраивают персональные выставки, находятся в расцвете дарования.

Как-то по-особому цельно и выпукло, порою даже неожиданно, раскрывается талант художника на персональной выставке. Особенно это касается промышленного художника, творчество которого трудно обозреть во всей его полноте, так как что-то из его произведений тиражируется предприятием, какая-то часть оседает в заводской образцовой, какие-то вещи попадают в музеи. И лишь выставка, собрав воедино творения разных лет и даже целых десятилетий, заставляет по-новому увидеть мастера, уловить лейтмотив всего его творчества.

Ярким и волнующим предстало перед зрителями дарование художницы Конаковского завода Валерии Петровны Шинкаренко на выставке, приуроченной к 25-летию творческой деятельности и развернутой в залах Калининской областной картинной галереи.

Искусство Шинкаренко пронизано жизнелюбием, весельем, звенит шуткой. Именно на выставке стало ясно, что оно вобрало в себя все черты ее характера: кипучую энергию, темперамент, жизнерадостность, иронический склад ума, склонность к разнообразию и широте интересов.

Особого внимания заслуживает ее фаянс, к которому она пришла после пятилетней работы на заводе «Красный фарфорист». Фаянс не сразу дался в руки молодой художнице. Чтобы его понять и полюбить, ей потребовалось немало времени, работы с такими крупнейшими мастерами, как Вера Филянская и Григорий Альтерман. Однако, проработав в Конакове едва три года, Шинкаренко смогла удачно выступить на выставке «Народное прикладное и декоративное искусство» (1958), где экспонировались как ее фарфоровые изделия, так и фаянс.

В первой половине 1960-х годов, когда в нашем декоративном искусстве активно пропагандировались простота, рационализм и утилитарность, а на Конаковском заводе, как реакция на многодельные цветочные орнаменты, густо покрывавшие сервизы, появилась столовая посуда, декорированная полосками, точками, клетками, Шинкаренко создает ряд произведений, четко выражающих главные тенденции искусства того времени. Одним из лучших можно назвать закусочный прибор простых, обобщенных форм, белизна которого подчеркивалась тонкими красными и синими отводками. В эти годы молодая художница с интересом работает над изделиями с майоликовыми поливами и дает для производства образцы сухарниц, конфетниц и других бытовых предметов.

Просыпающееся в ней стремление к декоративности, поискам яркого самобытного образа, толкает к созданию целой серии майоликовых украшений: браслетов, брошек, бус, празднично-нарядных, сказочных, звучных по колориту. В этой работе Валерия Петровна находит возможности для смелых экспериментов с глазурями и цветовыми сочетаниями.

И все же искусство Валерии Шинкаренко первой половины 1960-х годов — лишь предыстория становления ее творческой индивидуальности, окончательно сформировавшейся к середине этого десятилетия когда в росписях конаковского фаянса восторжествовала крупная декоративная форма, широкий свободный мазок, соединение подглазурной техники с глазурями, когда у художников с новой силой пробудился интерес к русскому народному творчеству, крупным цветочным орнаментам. Это новое направление в искусстве нашего фаянса оказалось благотворным для расцвета дарования художницы Шинкаренко. Она создает целый ряд интересных ансамблей и отдельных предметов посуды: приборы для окрошки «Голубые птицы» и «Синий» (1964), столовый сервиз «Гжельский» (1964), декоративные плитки «Русь» (1965), подарочный набор «Синий цветок» (1966), прибор для блинов «Масленица» (1966), десертный прибор «Охота» (1966), прибор для пива «Шуточный» (1966), квасник «Молодица» (1967), кружки, вазы и др. Ее творческие поиски этого времени зиждятся главным образом на своеобразном преломлении русского народного искусства, на традициях, понятых и воспринятых ею с позиций современного человека, что-то в них принимающего, а к чему-то относящегося с теплым юмором. Неслучайно на многих ее произведениях появляются надписи то в шуточном плане, то в виде народной пословицы,



Прибор для окрошки «Сад-виноград». Фаянс, роспись ангобами и солями. 1976



Прибор для компота «Медальоны». Фаянс, роспись подглазурными красками и глазурями. 1973



Предметы из прибора «Восточная сказка». Фаянс, роспись ангобами и глазурью. 1976



поговорки. Например, «Попей кваску, разгони тоску!», «Пиво — добро, да мало ведро!» или «Хорошо для друга калач купить, не понравится — сам съешь». Формы изделий Шинкаренко пластичны и просты, часто строятся по канонам старой крестьянской посуды. Они привлекательны, удобны и красивы, сделаны с большим умением и чувством материала. Работая с подглазурными красками и глазурями, Шинкаренко удается добиться необыкновенной глубины и звучности в росписи. Колорит ее произведений тонко сгармонирован, мягок.

Наряду с веселыми, искрящимися шуткой и юмором, как бы ярмарочными произведениями выделяется целая группа изделий, декоративное решение которых строится на тонкой графике, изяществе и мастерстве линии (прибор для окрошки «Голубые птицы», 1964, свадебный прибор «Совет да любовь», 1973 и другие). В них привлекательны легкость и живость графических зарисовок.

Шинкаренко испытала влияние и восточного искусства. Побывав в 1964 году в творческой командировке в среднеазиатских республиках, художница была потрясена разнообразием и красотой образцов восточной керамики и многообразием технических приемов их обработки. Вернувшись в Конаково, она обратилась к освоению этих техник, по-своему претворяя их в фаянсе. Так родились миски 1960-х годов, пловница «Персидская», фруктовница «Восточный узор» и прибор «Восточная сказка» (1970-е годы), в которых сочетается красота древней восточной керамики и своеобразие современного фаянса.

Год от года растет мастерство художницы. Неутомимо экспериментируя с различными приемами росписи, работая с подглазурной техникой, живописью солями, ангобами, глазурями, Валерия Петровна достигает высоких результатов. Колорит ее произведений отличается богатством оттенков и вместе с тем собран по цветовой гамме и силе тона. Росписи таких произведений, как «Перламутровый рассвет», «Аксамит», «Сад-виноград», хочется рассматривать долго и пристально, так нежно переливаются тона, мягко вырисовываются цветочные мотивы, такой радостью жизни, любовью ко всему прекрасному наполнены эти творения.

В течение последних лет, расписывая свой фаянс, Шинкаренко настойчиво разрабатывает мотив соединения цветочного декора с геометрическим орнаментом, плетенкой. Удачны столовый сервиз «Свежесть», сухарница «Завиток», десертный прибор «Завитки и розы».

Не чужды творчеству Валерии Петровны и романтически приподнятые произведения. Так, к 50-летию Октября ею было создано декоративное блюдо «Красноармеец на коне», полное пафоса революционной героики. Недавно родился ансамбль, образное звучание которого метко определяет его название: закусочный прибор на две персоны «Старинный романс». Несколько необычные формы предметов, неяркая, но сочная роспись, построенная на полутонах, навевают элегическое настроение. Хотя ни формы, ни декор не перенесены на фаянс из искусства прошлых веков, художница сумела так скомпоновать, так расписать свой сервиз, что, глядя на него, действительно слышится тихий звон гитары булаховского романса.

Работая над выставочным произведением или создавая образцы для тиражирования, Шинкаренко всегда чувствует себя заводским художником... «Самой высшей оценкой для меня... является внедрение моего образца в производство и признание его нашим советским потребителем», — говорит она.

Неслучайно, что за последние три года Конаковским заводом тиражировалось 26 образцов ее росписи и 10 образцов форм.

Работая для нужд производства, Шинкаренко уделяет много времени созданию рисунков для печати. Недавно она сделала рисунки, названные ею «Страна Дельфиния». Романтикой дальних странствий веет от этих легких изящных кораблей с надутыми парусами. Так в руках мастера, влюбленного в свое дело, самый распространенный обычный бытовой предмет стал произведением искусства.

Ни один из выставочных экспонатов художницы не имеет принципиальной разницы с заводским эталоном. Так же, как и тиражный экземпляр, он рассчитан на жилой или общественный интерьер современного человека, хотя порою и сложен для производства. Сделанное для выставки служит как бы идеальным образцом, примером бытовой вещи. Декоративность всех произведений Шинкаренко неотделима от утилитарности. Ее главная задача — сделать бытовой предмет декоративным, удобным, несущим радость в наш дом. И если массовое производство не в силах выполнить все ее предложения, то в выставочных залах с широкой щедростью художница раскрывает богатейшие возможности современного фаянса.

Чаша из десертного прибора «Охота». Фаянс, роспись ангобами и глазурями. 1966



Тарелки «Страна Дельфиния». Фаянс, подглазурная печать. 1976

Декоративные ткани Николая Федорова

Итта Рюмина

Когда думаешь об искусстве Николая Ивановича Федорова, анализируя его более чем тридцатилетнюю деятельность, то поражаешься прежде всего щедрости дарований этого человека, задушевного и лиричного по складу натуры, цельного в искусстве так же, как и в жизни. Восхищаешься его творческой энергией и работоспособностью.

С 1949 года Николай Иванович Федоров возглавляет мастерскую художников Московского ткацко-отделочного комбината, который разрабатывает декоративные и мебельные ткани для жилых и общественных интерьеров. Он является также председателем художественного совета по ткачеству, обоям, клеенке и пластику в Московском отделении Художественного фонда РСФСР и членом президиума районного отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. Но кроме всего названного, он самобытный живописец и рисовальщик с особым видением, привязанностями и любовью, с которых и начинается неповторимая личность художника.

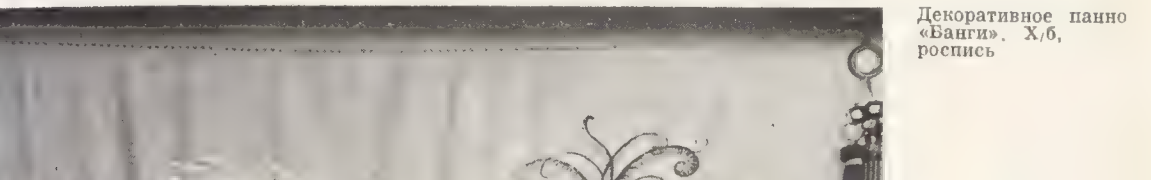
Биография Федорова-художника началась задолго до того послевоенного 1946 года, когда ему, недавнему солдату, был вручен диплом об окончании художественного отделения Московского текстильного института, где он учился у таких известных мастеров и педагогов, как А. А. Федоров, П. П. Пашков, В. М. Шугаев, Л. В. Маяковская, М. В. Леблан. Дипломную работу консультировал Е. Е. Лансере.

В 1939 году Федоров участвовал в экспедиции Л. А. Кулика на место падения, тунгусского метеорита. Карандашные и акварельные зарисовки, сделанные им во время этого путешествия, и по сей день находятся в экспозиции минералогического музея Академии наук СССР. И ценны они не только как свидетельства научной работы экспедиции. В них пытливость исследователя соединяется со своеобразным личностным чувствованием художника. Этой уникальной способности Федорова суждено было раскрыться в декоративно-прикладном искусстве, в той его области, что непосредственно связана с промышленным производством. А впечатления, вынесенные из этой поездки, составили основу его творческого багажа, из которого не однажды впоследствии художник извлекал мотивы, сюжеты и образы тканей — такой, как «Зигзаги» (1965), трансформирующей естественные пластообразования агата в прихотливо изменчивые, текучие линии узора, и таких, как «Эвенкийская» и «Ванавара» (1968), восходящих к этнографическому и бытовому материалу.

С 1946 года творческие искания Николая Ивановича Федорова связаны со становлением и развитием самостоятельной отрасли декоративного искусства — отечественного массового промышленного производства декоративных и отделочных тканей, важность которого в условиях послевоенной поры следует отметить особо. Он постоянно ищет такие формы работы, которые стимулируют атмосферу творческой активности в руководимом им коллективе. В 1952 году он создает уникальную оптическую установку, позволяющую уже на стадии эскизных проб множить и корректировать изображение, сразу видеть общий рисунок задуманной ткани, получать повтор раппорта без излишних, нетворческих затрат времени и труда. Николай Иванович явился иници-



Экспозиция выставки Н. И. Федорова





Декоративное панно «Ванги». Х/б, роспись





атором возрождения народных обрядовых гуляний, приуроченных к каждому из четырех времен года. Он организовывает красочные костюмированные празднества, в которых участвуют все работники фабрики. Изготовление костюмов и реквизита, само театрализованное действо способствуют приобщению коллектива к истокам национальной культуры.

На протяжении всех лет творчество этого мастера подавало пример активного освоения техники промышленного ткачества. Ткани Федорова интересны не только декором, ритмикой, строем рисунка. Они многообразны по приемам ткачества, которые художник изобретает постоянно для большей колористической и пластической выразительности ткани. Есть ткани, в которых вся богатейшая игра цвета и оттенков, света и тона, фактуры и пластики целиком определяется движением одной и той же нити в структуре полотна. Такова ткань «Муар» (1948), возникшая в процессе реставраций уникальных интерьеров Московского Кремля, примечательная особо тонкой ювелирной работой. Достаточно сказать, что если в обычных жаккардовых тканях на один квадратный сантиметр приходится в среднем сорок нитей, то в названных кремлевских их было двести. То была подлинно исследовательская работа художника, приведшая к тому, что секрет старых мастеров был не только разгадан, но и заново технологически освоен современным текстильным производством. Эффектами фактур Николай Иванович владеет артистично и непревзойденно. Он свободно «работает» ими в чистом виде, обогащая ровную поверхность полотна то прозрачными тональными переливами, то рельефной скульптурной лепкой (ткани «Тени», «Морозные узоры», «Перпа» и другие). Он изобретательно соединяет в ткани фактуру и цветопись, добиваясь сложного звучания нити в воздушной среде и в самой текстильной массе (ткани «Минуэт», «Флорентийская», «Пионы» и другие).

Н. И. Федоров — художник своеобразного поэтического дарования. Он творит, сплавляя воедино реальные зрительные впечатления с настроем души и образным мышлением. Его текстильным решениям нередко предшествуют станковые композиции, в которых мастер одним только ведомым чувством угадывает и намечает характер будущей ткани. Стилю федоровских вещей присущ графически ясный декоративный узор и сочные колористические соотношения, лаконичная и упругая конструкция рисунка. Творчество Н. И. Федорова являет собой нередкий в нашем декоративном искусстве пример, когда в условиях промышленного производства художник превращает «машину» с ее весьма ограниченными возможностями в инструмент для емких образно-художественных высказываний.

Многочисленные ткани на темы русской природы, в которой художник постоянно черпает вдохновение, созданы с зоркой проницательностью и ласковой задушевностью, сближающих эти скромные текстильные произведения со словесными образами есенинской поэзии:

«Выткался на озере алый свет зари...» «Туча кружево в роще связала...» «На пушистых ветвях снежною каймой распустились кисти белой бахромой».

В тканях «Рябинка, «Листья», «Тополек», «Ольха», «Березка» и других есть та лирическая интонация, та незатейливая простота трансформации реалии в образ, узнаваемая сразу, легко считываемая и потому воспринимаемая в плане приведенных есенинских строк.

Индивидуальный стиль мастера изменяется во времени, подчиняясь не только личным устремлениям, но и логике движения декоративного искусства в целом. По тканям Н. И. Федорова, созданным в разные годы, можно узнавать эстетические взгляды времени. В русле послевоенных стилевых тенденций вытканы вещи конца 40-х — начала 50-х годов с их щедрой орнаментикой и пышным барочным декором. Ткани 60-х годов отражают всеобщий интерес к этнографическому наследию. Произведения 70-х годов проникнуты тончайшим восприятием гармонии природных форм. Последние работы

Декоративная ткань «Голубь мира». Жаккардовое ткачество

Декоративная ткань «Розы». Жаккардовое ткачество

Декоративное панно «Африка». Смешанная техника



обнаруживают интерес художника к классическому текстилю.

Однако при всех различиях образа и стиля текстильные вещи Н. И. Федорова обладают одним, объединяющим их качеством — культура декоративности в них столь высока, что сами полотна воспринимаются вне временного контекста, как вещи, достойные самоценного эстетического любования.

Склонность художника к образным обобщениям и языку монументальных форм ярко проявилась в занавесах для сцены Большого театра и концертного зала «Россия», в декоративных тканях для интерьеров Комитета советских женщин и гостиницы «Ленинградская», а также в станковых панно «Ленин-вождь», «Африка», «Банги» и других.

Сегодня, когда мы наблюдаем бурное развитие станковых видов текстиля — гобелена, панно, росписи,— интерес к декоративно-прикладной ткани заметно ослаблен. Следует сказать, однако, что станковый текстиль, выставочный, экспериментальный или предназначенный для отдельных общественных интерьеров при всей важности его функций и проблематике решает только часть программы эстетизации среды и воспитания общественных вкусов. В условиях массового жилищного строительства, осуществляемого в стране, необходимо и производство тиражных декоративных тканей поднять на новый качественный и художественный уровень. Без изучения и освоения опыта Николая Ивановича Федорова движение в этой области декоративного искусства будет обеднено. Художник, необычайно требовательный к себе, создавший за 30 лет работы в художественной промышленности ткани, отмеченные многими наградами отечественными и зарубежными, ставшие классическими, Николай Иванович Федоров преданностью делу, озабоченностью его успехами и трудностями сам стал для товарищей по искусству образцом настоящей профессиональной честности и ответственности художника.

Штрихи к портрету европейской архитектуры 70-х годов

Людмила Монахова

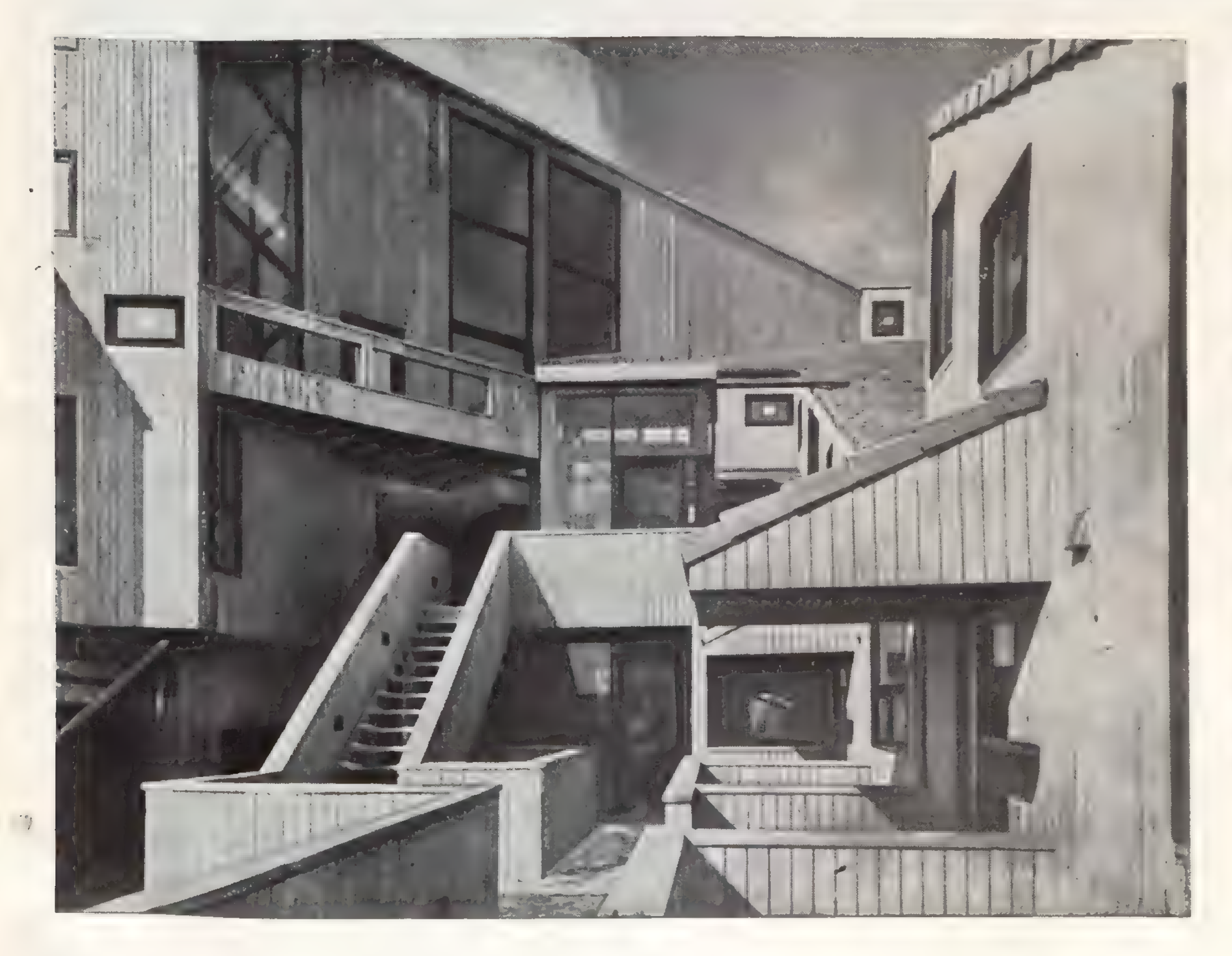
Когда в конце 60-х годов в Европе стали появляться архитектурные проекты, а затем и постройки, пронизанные «ностальгическими настроениями», «тоской по прошлому», критикам казалось, что дело идет о кратковременной реакции на технологический оптимизм «современной архитектуры».
Прошло десять лет — и оказалось, что ретроспективное направление не только не исчерпало себя, но чем дальше, тем больше претендует на выражение необратимых изменений в профессиональном мышлении архитекторов.
Публикуемая ниже статья Л. Монаховой не стремится к исчерпывающей оценке этого сложного, противоречивого явления. Автор поставил перед собой более скромную задачу: познакомить читателя с исходными творческими посылками нового направления.



Бытовые постройки, превращенные в загородные жилые дома. Их обыденность осмыслена как стилистическая характеристика (получившая в европейской критике ироничное название «серого маньеризма»)

Внизу справа — жилая застройка, решенная в манере самостроя городских предместий, который в 70-е годы становится стилистическим прототипом многих проектных идей

Модернизация рядовых сооружений заставляет видеть художественные достоинства в самых обычных сооружениях недавнего прошлого, которые своей некондиционностью начинают приобретать ценность уникума





Ретроспективные тенденции в европейской архитектуре возникли достаточно давно и имеют в целом более чем пятнадцатилетнюю историю, хотя воспринимаются достаточно новыми по сей день. Это объясняется тем, что ретроспективизм 60-х и 70-х годов не однозначен, а явления, которые он вызвал, не одномерны. В 60-е годы «диалог с наследием» формировался на фоне непрекращавших свое развитие авангардных поисков: неопластика, метаболизм, неофункционализм и брутализм были порождены тем же временем. Развиваясь наряду со стилизацией, иногда достаточно вульгарной, рассчитанной на экзотические ощущения туристов, он был скорее «взглядом в прошлое», не приводившим еще к изменению самой культурной ориентации современной архитектуры.
Иное дело — 70-е годы. Они не принесли с собой броских, декларативно четких архитектурных программ, как это было в предыдущее десятилетие, и, можно сказать, вошли незамеченными. Отсутствие ярких идей вызывало поначалу сомнение в наличии каких-либо перемен в мышлении; бросалось в глаза лишь общее охлаждение к «непременно новому», миролюбивость проектировщиков к любым существующим течениям. Но несмотря на видимую концептуальную невысказанность, внешнюю эволюционность и отсутствие довлеющей идеи или теории, 70-е годы все же ввели свою установку, хотя и негласную. Ее общий смысл состоял в отказе от кардинальной перестройки среды, от замены старого новым, в утверждении естественного и постепенного процесса преобразования исторически сложившегося окружения.
Архитектура 70-х годов выступила не уничтожающей, не перечеркивающей все предыдущее; ее задача оказалась в другом — в ассимиляции, в сплавлении с прошлым, и именно поэтому в отношении к наследию 70-е годы занимают особую позицию.
Суть ее — в смене культурной ориентации, но не в смысле отказа от собственных европейских истоков архитектуры и увлечения, например, Египтом или Востоком, как бывало, а в попытках уйти от «образцов» и «шедевров» и обратиться к опыту самой обычной застройки, ко всей толще культурных накоплений, возникших помимо гения отдельных мастеров.
Подсознательно укоренившееся доверие к формам, введенным в архитектуру большими стилями, которое исподволь питало профессиональное творчество на протяжении веков, уступает место попыткам проникнуть в более широкие сферы культуры, которые существуют и развиваются как бы без вмешательства со стороны профессионала. Возникло желание увидеть позитивное содержание за внешне неприглядными формами обыденной застройки, прожившей века и несовместимой по виду с нормами быта, вводимыми НТР. Незримое присутствие интерпретированных традиций, непременный диалог с наследием ощущается в 70-е годы почти повсеместно, за исключением, пожалуй, лишь архитектурной инженерии. Но выражается он не столько в подражании формам прошлого и заимствовании их стилистики *, сколько в интересе к культурному фону вообще, в самых различных его проявлениях, независимо от разнохарактерности заключенных в нем традиций, истоков, социальных основ и материальной выраженности.
Уже в середине 60-х годов, в период господства неопластики и брутализма, можно было заметить, что, например, «Арт декорасьон» начал менять свой курс. Редкостный антиквариат (дворцовые интерьеры или комнаты фамильных французских замков), который из года в год преподносился в роскошных иллюстрациях журнала, был потеснен композициями другого типа. Сначала стала исчезать стилистическая определенность и чистота антиквариата, появилась тема столкновения разностильных, разновременных вещей. Затем антиквариат стал быстро молодеть и терять «родовитость». Взгляд художника, а за ним и реальных владельцев вещей был обращен просто на старую вещь, причем ее отодвинутость в прошлое могла быть уже минимальной. «Чувство стиля» стало обостренным, а быстрая историзация очень наглядной. Свой смысл, свой характер теперь стремятся видеть в любой вещи, и за каждым произведением закрепляется право на эстетическую самобытность. Прежний оценочный принцип, исходивший из общепринятого представления о «хорошем или плохом», уступает место стилистической терпимости, умению находить во всяком предмете его стилевую характерность... Соответствие эталонам уже не служит мерой вкуса. Его уровень стал проверяться умением выявить, понять самостоятельную эстетическую ценность любого предмета, пусть даже случайного и не имеющего отношения к сознательному творчеству; мера совершенства вещи определяется заложенной внутри нее эстетической системой, индивидуальной образностью и художественным смыслом. Та же мода ввела и разнообразные женские типы — от классически строгих до самых бесхитростных и простоватых,— постепенно приучая видеть своеобразие в каждом из них.
Разработанный в конце 50-х годов тип современного жилого интерьера, основанный на модульности форм, все еще продолжая варьироваться и развиваться, уже не пропагандируется как единственно достойный подражания. Интерьерно-архитектурные журналы сплошь переключились на тему реорганизации жилых помещений самых обычных, перегруженных разновременными

В 60-е годы попытки возрождения национальной специфики проходили в пределах задач общей эстетизации архитектуры, давая как бы новые сюжетные темы для выразительной пластики форм. Это служило поводом для всевозможных стилизаций. Творческое переосмысление задач современной архитектуры, сквозь призму закрепившихся в сознании архетипов и традиций, было в эти годы присуще лишь отдельным крупнейшим архитекторам — Г. Бему, Л. Кану, а также японским архитекторам
Справа — новая ратуша в Бенсберге (ФРГ, архитектор Г. Бем, 1967 г.).





Реконструкция квартала под университетский «Дом для гостей» в Регенсбурге (ФРГ, 1975, архитектор Я. Науман). Возрождение, реставрация, реконструкция, модернизация — сейчас эти виды работы с наследием трудно разделить между собой. Все больше подвергаются им районы, не имеющие определенного стилистически-архитектурного облика и знаменитые лишь древностью и сложностью сочетаний разновременных сооружений

Новый французский город Марн ля Валле — пример полицентричного решения нового города, дающего возможность с максимальным разнообразием решать районы соответственно социально-культурным идеалам и вкусам их жителей



вещами, далеких от эстетической продуманности, сформированных обыденной жизнью. Их не пытаются теперь подогнать под рамки «стиля» или известные нормы. Задача заключается в выявлении тех закономерностей, какие сложились в бытовой реальности, своеобразной для каждого.
Архитекторы должны теперь открывать «красивое» в том, что само по себе далеко от явного совершенства: в элементарном облике дверного проема, в пропорциях стен, в светотеневых контрастах интерьера. Все это рождает новые приемы архитектурного решения: личностный, интимный характер интерьера становится обязательным условием его современной трактовки. Непременным оказывается присутствие в интерьере «семейной» вещи, которой раньше стеснялись и от которой избавлялись, устраивая комнату по-современному. Причем, эта «семейная вещь»— уже необязательно прадедушкин буфет, ампирный диван или керосиновая лампа: ею может быть простое, связанное родственниками покрывало, вышитая в школьные годы подушка. Интимизация доходит до такой степени, что некондиционность иногда возводится в ведущий образно-стилистический принцип современно решенного окружения.
Отход от поклонения большим стилям, обращенность к осевшим в прочный культурный слой явлениям среднего порядка приучают видеть прекрасное почти во всем, за исключением сознательно уродливого. Региональная романтизация приобретает другой оттенок. Если прежде, в 50—60-е годы, было достаточно внешних примет старины, чтобы дать образ прошлого, причем вполне удовлетворяла его приблизительность, стилистический намек, достаточный для романтизированного миража, то к 70-м годам предпочтительной стала мода на почти документально точный, убедительно подлинный облик среды прошлого.

Отношение к культуре потеряло налет отвлеченного фантазирования. Стремление постичь суммарный, обобщенный тип культуры, ее национальный дух, секрет ее своеобразия (вычисленный из сопоставления самых различных и по характеру и по времени их проявлений) уступают место менее интеллектуальному обращению с ее материалом. Возникает стремление непосредственно приблизиться к наследию, видеть его этнографически точным и свободным от различного рода опосредований и интерпретаций.
Интерес к конкретной документальности, предметной портретности быта самых разнотипных групп городского населения, о культурной ценности которых еще недавно не принято было и говорить, повлиял, например, на оформление общественных интерьеров. Давно модная «тема города» решается сейчас иначе, чем раньше — не через передачу его внешних примет-символов, которые увозят с собой туристы, а посредством воспроизведения в общественных интерьерах почти этнографически точных картин городского быта.

Так, залы ресторана могут повторять индивидуальную предметно-стилистическую характеристику бытовых укладов разнообразных сословий. В этом случае каждое из помещений решается как документально-достоверная копия бытового окружения то бюргера XIX века, то бедного представителя разночинной богемы или мещанства, то крестьянина или ремесленника, то, наконец, современного сноба или делового человека.
Тяга к конкретным характеристикам настолько велика, что даже и это документально достоверное множество архитекторы стараются показать с помощью биографически неповторимых, сугубо личностных примет быта определенной фамилии — для чего, например, часто вывешиваются фотографии и документы из жизни семьи, истории города и т. д.



Урбанистическая пейзажность новых французских городов, характерная для застройки рубежа 60—70-х годов, выражает определенный этап в понимании задач формирования среды, способной ассимилировать исторически возникающую непоследовательность и житейскую непосредственность

Безличность начального регионализма вытесняется, таким образом, более развитой его формой, претендующей на прямой интимно-индивидуальный контакт с прошлым, которым становится и наше «вчера». Архитектура тяготеет к литературному прочтению материала. Любовь к заурядному, но прожившему годы сооружению инспирируется возможностью переживать по поводу связанных с ним судеб. Мотивом для восстановления старого сооружения становится не только совершенство его художественного решения, яркость выражения в нем того или иного стилистического явления, но и элементарная его причастность к прошедшему времени. Начинает возрождаться самая рядовая застройка, самые обычные дома, которым с позиции архитектуры как искусства стилей нет места в ее истории.
Первоначальный архитектурный материал, с которым начинает иметь дело проектировщик,— уже не XVI и не XVIII века. Возраст большинства зданий, привлекающих его внимание, подвинулся к нашему времени.
То, что в 50—60-е годы воспринималось как старомодно-обветшалое, без всяких намеков на исключительность и претензий на выражение архитектурных идей, обретает теперь ценность своей некондиционностью. Притягательной становится простая затейливость, милая простодушность почти анонимных сооружений, составляющих массу городской среды. Ценность такой архитектуры, где мастер сродни примитиву, видится в ее естественности, близости запросам и вкусовым представлениям того широкого среднего слоя, который воспринимается как выразитель «здорового сознания». В попытках обратиться к такому идеалу скрыто стремление найти некий «пограничный уровень культуры», где происходит контакт профессионально высоких достижений с широкими традициями.



Типичный «суперструктурный» жилой дом 70-х годов (Франция, Эври)

Интересным примером перефразировки суперструктуры в духе «антикварного уникума» может считаться проект жилого дома для Сержи-Понтуаза (Франция), созданный барселонской архитектурной группировкой, возглавляемой Р. Бофиллом. В отличие от общепринятой трактовки структурного дома как беспредельно разрастающегося, испанские архитекторы подчинили свой проект очень конкретной образной и архитектурной теме средневекового собора.
Хотя его структура основана на повторении модульных объемов, подчинение единому образу, сложно ассоциирующемуся с обликом замка, крепости, монастыря, позволяет избежать индустриальной урбанистичности



Старый город, вернее его обжитые части, где время примерило пространство и окружение к своим обычаям, внесло особую соразмерность с житейскими представлениями, в глазах современных архитекторов оказывается совершенным феноменом, достойным подражания. Старое в каждом городе, с этой точки зрения, должно превратиться не просто в музейные экспонаты и памятники, «обогащающие его облик»,— такой подход был характерен для 60-х годов. Сейчас главное — сделать архитектурно-активной всю среду, унаследованную современностью.
Необъяснимая уютность старого города, наполняющего человека сложным комплексом ощущения, которые психологи только еще признают, но не знают (расстаться с ними — все равно, что попасть в чужую среду), заставляет современных исследователей архитектуры выйти за пределы анализа одних только функционально-утилитарных основ градостроительства и перейти к изучению еще неосознанных связей, зашифрованных в семантике обычаев, в символике предметных форм, в нормах поведения горожан. Исследуются не только общие планировочные структуры и результаты сознательного благоустройства города, но и стихийные процессы переиначивания предметной среды под воздействием повседневного образа жизни, подсознательно утвердившегося и веками устоявшегося способа понимания форм и восприятия пространства.
В самой практикующей архитектуре интерес к стихийным, исторически сформированным началам окружения нашел отражение в реальных проектах городских реконструкций последних лет. Их пафос — сохранение всей пространственной среды, которая возникла в процессе исторического развития. Сочетание разновременных и разнохарактерных архитектурных систем, случаи функционального и формального переиначивания сооружений и пространств, приспосабливаемых к житейским «нуждам»,— все представляет собой основу структур не менее ценных, чем профессионально разработанные городские планировки.

Архитекторов начинает привлекать почти распавшийся слой исторических «смесей», не имеющий определенного облика, слой, который можно назвать «срезом архитектурной почвы», где века переплели густые исторические напластования градостроительных форм и планировок в новую и сложную субстанцию. И именно эта, созданная временем среда, почти умершая из-за столкновений эпох, должна быть оживлена и преображена в архитектуру. Первоочередной становится задача обнаружить и сделать явным «второй план» пространственной структуры города, стихийно и постепенно откорректированный столетиями, традициями конкретной жизни города, привычками горожан, индивидуальными событиями городской истории. В возрождении этой «второй», скрытой пространственной структуры многие современные практики хотят видеть систему, в которой теплится нормальный и неоднозначный идеал среды, освоив который можно добиться оптимального решения архитектурного окружения. Тайной становится не форма, а феномен ее жизнеспособности.
Обращаясь теперь от проектов реставрации городской среды к проектам новой застройки, мы можем заметить, что сохраняя и подновляя старые городские «самоструктуры», архитекторы как бы создают миниатюрную, но действующую модель той сомасштабной человеку архитектурной среды, к которой они стремятся в современных работах. И здесь зрителя поражает сложность внутреннего пространства жилых кварталов, многоплановость пространственных связей внутри массивов, общие вертикальные очертания их контурных силуэтов, уплотненность застройки, ее эмоциональная колоритность.
Упование на действенность этой композиционно-формальной стороны устройства города принесло с собой даже чрезмерное увлечение иллюзорно-эстетическим моментом формирования его облика. Особенно это закрепилось в картинно-живописном решении внутриквартальных пространств новых французских городов и районов, в замысловатом вычурном изобразительно-орнаментальном мощении дворов, в преднамеренной «расстановке» растений, высаженных в бетонные блоки-вазы, в декоративном «домысливании» рельефа — короче говоря, во всем том, что позволило критикам назвать эти искания «периодом урбанистических пейзажей» и даже отметить, что этот период, первоначально воспринятый лишь позитивно, принес с собой новый диктат формы. Дело в том, что адаптированность архитектурной среды к человеку выразилась здесь весьма иллюзорно. Возможность житейской непоследованности и непосредственности, в которых, собственно, и выражается «социально и исторически мотивированное» отношение человека к окружению, теперь преподносится в специально найденной и изображающей их форме, которая становится столь же жесткой и догматичной системой, как и функциональное зонирование.
В связи с этим в настоящее время намечается иной подход к решению тех же задач формирования органичной человеку среды. В современной архитектурной критике он именуется «рефлексией на реальность». Речь идет об отказе от проявления активной воли архитектора, ориентации прежде всего на непосредственных «потребителей» архитектуры, их вкусы, мнения, желания и представления о необходимой для них архитектуре. «Архитектор,— как пишет современный английский исследователь Олсоп,— не должен претендовать на жизнестроительство; его обязанность — понять конкретные потребности конкретных людей и помочь им удовлетворить их, диктуя, что именно они должны предпочитать».

Такая программа подразумевает не активное преобразование окружения, а вместе с ним и общества, а посильно умеренное архитектурное выражение уже сложившейся и реальной картины обыденно воспринимаемого жизненного уклада. Начинает преобладать интерес к организации частного быта, и например, в том же строительстве новых городов престижным становится не строительство столичных образцов, а небольших городов в провинции. Идеал окружения рассчитывается на социально-культурную психологию обычного, «среднего» человека, живущего согласно своим социальным возможностям и не претендующего на исключительное проявление способностей.

В этом предпочтении обыденного и реально существующего образа жизни проявляется и социальный конформизм, и принципиальная антидоктринальность позиций, возникших не без влияния общего контр-культурного движения 60—70-х годов, в котором непредвзятость и непосредственность неиспорченного цивилизацией сознания воспринимается как идеал духовного и физического состояния человека, а провинциальность, в той мере, в какой это понятие может быть адекватно только что сказанному, — как залог добродетели.

В соответствии с этими идеалами в строительстве новых городов в последние годы заметна тенденция к полицентрическим решениям, при которых каждый из районов может быть сформирован по-своему, причем, накал урбанизации приглушается, человек и архитектура сознательно приближаются к природе, что проявляется в снижении этажности и размеров домов. В противовес недавнему увлечению домами-структурами, все становится миниатюрным и обытовленным, приобретает полусельский вид, не теряя одновременно привилегий городской культуры. Само решение того или иного района зависит не только от особенностей местности или архитектурных традиций окружения, но и от социального, культурного, возрастного и демографического состава населения. Сугубо авторское отношение к форме отходит на второй план. Индивидуализация дает представление не столько о творческой манере автора, сколько о социально-культурной портретности живущих тут людей. Архитекторы как бы снова возвращаются к принципу «частного заказа».

«Частный облик» дома, хотя и многоквартирного, снова становится достойной архитектурной темой. Это воспринимается определенным новшеством. В предыдущие десятилетия в архитектуре утверждалось стремление проектировщиков идти от дома к ансамблю, комплексу, наконец, к суперструктурам, пространственной среде в целом, в ущерб акцентировке отдельного дома. Теперь строительство нового дома в кругу других зданий начинает рассматриваться как комплексная задача обновления и даже лирической поэтизации пространственной среды. Акцент перемещается с дома на двор, организацию пространственных связей, детали окружения, их сомасштабность человеку и объединенность в одну доступную шагу, звуку, взгляду, почти квартирную среду под открытым небом.





Фрагменты проекта нового города Сивилия (Великобритания, архитектор Г. Гордон, 1971). Идея историзации единовременно созданного окружения является основной в этом проекте. Необычность его выполнения — фотомонтаж, коллажное макетирование — призвана создать иллюзию фотографий с натуры, что выдает скрытое желание авторов представить новый город уже обжитым и просуществовавшим многие годы. Здесь есть место самым разным архитектурным соседствам и сопоставлениям; пространство города примерено к человеку до той степени интимности и сомасштабности его шагу, привычным маршрутам, формам общения, которая присуща лишь старым городам. Проект Сивилии обращает на себя внимание и безучастностью к идеям «красивого порядка», дань которым французские архитекторы отдают по сей день. В отличие от них, увлекающихся урбанизованной пространственной пластикой, авторы рассматриваемого проекта пошли на усиление тех черт города, которые запечатлевают в себе воздействие времени. Раскраске они предпочли натуральность камня, бетона, кирпича, и главное, большое внимание уделили тем сооружениям, которые появляются в городе, совершенствуя его облик. Это всевозможные арки, лестницы, переходы, ограждения и традиционный виадук, причем все это заполонило город и сделано в максимально традиционных и обыденных формах, далеких от вмешательства художников

Архитектор, строящий здание, превращается скорее в специалиста по интерьеру города, соединив в себе умение градостроителя, искусство художника по интерьеру и отдаленно напоминая театрального декоратора, виртуоза по размещению на маленькой площади сцены архитектурных примет окружения. Сами жилые кварталы, которые скорее можно назвать блоками, также становятся похожими на сценические городские декорации, где архитектура — условный фон, а улица, двор — главное пространство действия.

Общая увлеченность конкретным, личностным, интимным в окружении требует от современного архитектора весьма развитого художественного видения, способности к художественной интерпретации материала, большего гуманитарного кругозора. С другой стороны, уход в быт, в частную жизнь, очарованность созерцанием житейских радостей, интимным настроем окружения тянут архитектуру к мелодраме, грозят сентиментальностью, где только тонкий вкус и высокая культура могут предостеречь от погружения в мещанство.

Обращенность современных архитекторов к обыденному архитектурному окружению, попытки его преобразования и превращения в эстетически здоровую среду знаменуют принципиально важный шаг в истории современной архитектуры. Но нынешний этап этого явления уязвим в своем отказе от опыта великих имен и больших стилей, архитектуры как искусства, которая запечатлела в себе ценностные критерии быта и отношения к миру вещей, не менее полезные и нужные человеку в его становлении как личности.

---

* Кое-где это обращение к непрофессиональной застройке стало, правда, генератором новых стилистических идей: так одно из архитектурных направлений, возглавляемое американским архитектором Р. Вентури, возвело визуальный алогизм самостроя (оправданный здравомыслием разнообразных целей) в новый формальный принцип, прозванный в европейской критике «серым маньеризмом».

К совещанию монументалистов стран социализма

От редакции
Год от года крепнут творческие контакты художников стран социалистического лагеря.
В конце этого года в связи с 60-летием ленинского плана монументальной пропаганды СХ СССР и СА СССР приглашают в Москву монументалистов и архитекторов из социалистических стран для обсуждения актуальных проблем творчества архитектора и художника в современном городе.
Мы знакомим читателей с высказываниями специалистов по монументальному искусству Чехословакии, Румынии, Польши, ГДР, Болгарии и Венгрии.







Дрнкова-Заржецкая «Спроси у осени». Гобелен

Властимил Кветенский «Источники». Керамические стелы. Карловы Вары.

Рудольф Свобода «Труд». Металл. г. Острава

Чехословакия

Для монументального искусства Чехословакии характерно разнообразие форм и способов идейной и поэтической разработки тем. Конкретному событию войны посвящена мозаика в Кобылисах. Расположенная на небольшом наклоне насыпи, каменная мозаика органически соединяется с зеленью газонов. Совместно с архитектором художник М. Сладкий сумел совместить особые задачи памятника с современной архитектурной ситуацией.

Интересным подходом при решении некоторых внутренних пространств архитектуры отличаются работы молодого керамиста Петра Свободы. В зимнем саду санатория в Яхимове он создал два панно из керамических изразцов. Композиции изображают Яхимовские горы с городом, расположенным в долине. Сложные ритмы композиции основаны на контрасте энергично восходящих и падающих линий рельефа местности, расчлененных полей и широких полос леса. Слабеющая интенсивность цвета по направлению вверх создает необходимое впечатление простирающегося и убегающего вдаль простора. Вся композиция находится в полной гармонии со всей атмосферой и функцией данного помещения.

Иные художественные задачи решает в пространстве открытого кафе в Карловых Варах Властимил Кветенский. Он поставил три керамических столба, которые по своей форме и свободному расположению ассоциируются с древними тотемами. Вертикали стел и горизонтальные членения архитектуры создают контраст, придают среде эмоциональную окраску и поэтичность. Своеобразной поэтичностью отличаются работы художницы Дрнковой-Заржецкой. Ее гобелен, названный «Спроси у осени», предполагается поместить в общественном помещении Дома пенсионеров. Осенние листья и птицы в пространстве чистого и глубокого простора медленно плывущих облаков вызывают ассоциацию тихого спокойствия и уравновешенной гармонии. Произведение отличает лиричность и философская сила, свойственная монументальному произведению. Свое понимание поэтики монументального искусства народный художник Й. Маленовский реализовал в памятнике братьям Чапек в Сватоневицах. Монументальность этой скульптурной группы вырастает не из героического пафоса, а из глубоко человечной возвышенности духовного напряжения. В обстановке парка эта скульптурная группа выглядит как памятник человеческой мысли.

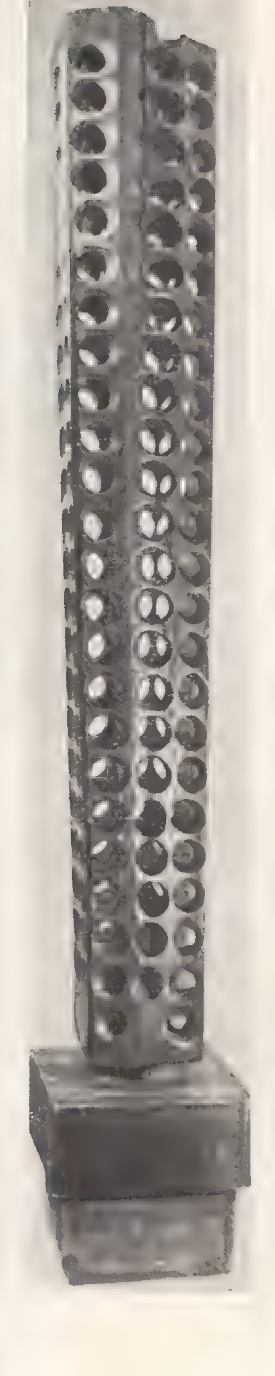
Пластика скульптора Рудольфа Свободы, названная «Труд», помещена у горного института в г. Острава-Поруба, созданном архитектором Зденеком Стрнаделем. Пластика вносит в среду уравновешенно спокойных форм архитектуры драматическую напряженность. Экспрессивность формы ассоциируется с борьбой, в которой машина и человек объединяются в процессе труда. Эта особая, формально и идейно необычная разработка темы труда вносит в пространство среды контраст, который притягивает внимание своей эмоциональностью.

Другой принцип взаимоотношения со средой выявляет скульптор В. Маковский своей пластикой на тему плодородия. Точно найденный масштаб пластики и неожиданные взаимоотношения между реалистическим образом скульптуры и конструктивистским образом архитектуры придают веский идейный и декоративный акцент пространству национального собрания в Праге.

В монументальном искусстве Чехословакии на первый план все более выступают проблемы концепционные, которые вытекают как из возросших требований к содержанию и направленности монументального произведения, так и к его формальной стороне и выразительности.

Зденек Костка







Тема, к которой чаще всего обращаются румынские монументалисты, — это тема борьбы за свободу.
В честь победы над фашизмом созданы памятники румынскому бойцу в Бухаресте, Араде, Тимишоаре, Оради, Боя Маре, Тыргу Муреше, Питеште, советскому воину в Бухаресте и в Яссах.
Пространственную летопись борьбы народа за свободу создают памятники, посвященные событиям и героям народно-освободительного движения прошлых эпох. Героям крестьянского восстания 1437 года воздвигнут памятник в Бобылнах, на том месте, где вооруженное вилами, косами и топорами крестьянское войско вело кровопролитную битву с наемным войском феодалов.
Крестьянское движение послужило сюжетом для многих художников. Эту тему разрабатывали Наум Корческу, Корнел Медря, Ион Иримеску, Ветурия Ллика, Г. Ковальски, Констанция Буздуган.
Крестьянское восстание 1907 года прокатилось по всей стране и сегодня об этом напоминают памятники и в Бухаресте, и в Будэу, в Крайове, в Питеште, Бакэу.
Данью уважения к многовековой борьбе народа за независимость стали памятники патриотам, героям знаменательных исторических событий — Штефану Великому, Михаю Храброму, Димитрию Кантемиру, Мирчи Старому.

Монумент, созданный Ионом Иримеску в городе Лупень, посвящен новому этапу борьбы за свободу — движению шахтеров в 1929 году. Ряд памятников посвящено выдающимся общественным деятелям современности.
По проекту Ромуна Лади в Бухаресте осуществлен внушительный монумент в честь Петру Гроза — главы первого румынского демократического правительства. На родине Петру Гроза—в г. Деве стоит памятник работы К. Бараски.
В Бухаресте, на площади Скнытейи, сооружен памятник В. И. Ленину, созданный скульптором Борисом Караджа.
Бурное развитие наших городов требует активного отношения к городской среде, появились новые жанры и формы монументально-декоративного искусства. Художники стали проявлять большую свободу в выборе тем, поисках формы, материала, технологии. Наметилась тенденция сближения архитекторов и художников в формировании жилой среды сел и городов страны.

Мирча Деак

Костель Бадя
Икар. Проект

Овидий Мятек
Декоративная стела

Ион Жаля
Децебал. Бронза







Л. Григорчук
Памятник жертвам фашизма.
Дерево. г. Белосток. 1975

М. Вельтер
Памятник Копернику. Бронза г. Фромборк. 1973

К. Дуниковский
Мемориал на горе св. Анны. 1952

Подъем монументальной скульптуры в Народной Польше ощущается в оригинальности художественной фантазии, выразительном многообразии пластических форм, разработке новых жанров скульптурного памятника. Обращает внимание строгая архитектоника польских монументов, сочетание в них пластических и предметных элементов. Еще одним их качеством стало созвучное времени динамическое напряжение.

В утверждении этих начал важную роль сыграло творчество К. Дуниковского. Его мемориал на горе св. Анны, проекты памятников борцам Варшавского восстания и Адаму Мицкевичу отмечены смелым объединением различных видов пластики (круглой скульптуры, барельефа, контррельефа), цельностью, широким пониманием синтеза скульптуры, архитектуры, природы, подчиненным воплощению гуманистических и прогрессивных социальных идей.

В произведениях Дуниковского, мастеров более молодых поколений мощно проявляет себя тяготение к романтической символике, имеющей определяющее значение для большинства направлений в польской культуре XX века. Романтическая возвышенность присутствует во многих портретных памятниках, в особенности тех, что посвящены выдающимся сынам польского народа — Мицкевичу, Шопену, Копернику. Психологическое осознание личности, бескомпромиссное видение характеров сочетаются здесь с темой борьбы, динамики, прославления высоких человеческих свершений.

Ярким художником, творчески понимающим пути и границы монументализма, предстает Г. Земла. Созданный им памятник Силезским повстанцам в Катовице волнует своей романтической устремленностью, широтой социального видения. Этот символ, имеющий связь и с образом Ники Самофракийской, и с темой пролетарских знамен, напоминающий в своей фактуре о пластах угля и песчаных ураганах, воспринимается как олицетворение революционного обновления мира. В «Крыльях», памятнике поэту Броневскому в Плоцке, Земла акцентирует пространственные отношения объемов, нередко делает разрыв между ними, создает насыщенную структуру, имеющую богатый ассоциативный смысл.

Стремление к экспрессии, глубокое драматическое чувство пронизывает польские мемориалы, посвященные войне с фашизмом. «Варшавская Ника» М. Конечного, памятники жертвам фашизма в Лещинах — М. Совы и И. Молин-Совы, в Штуттхоффе — В. Толкина стали примером взволнованного, часто обнаженного в своем трагизме и обладающего высоким гуманистическим содержанием искусства. Именно в военном мемориале с особой силой раскрывалась выразительность лаконичного стиля польских монументалистов. Связанные в своей стилистике как с наследием «Молодой Польши» и польской пластики межвоенного периода, так и с опытом известных зарубежных мастеров наших дней, они отмечены концентрированным обобщением форм.

Своеобразную линию в польской монументальной пластике представляет творчество В. Хасиора, с его концепцией динамичного памятника. Он создает экспрессивные архитектурно-скульптурные формы, сочетая их с дымами, огнем, необычными цветовыми и звуковыми эффектами.

В польской монументальной пластике есть свои проблемы — она еще не стала в большинстве случаев активным элементом в градостроительстве, художникам предстоит еще преодолеть чрезмерную приверженность к обнаженному конструктивизму и несколько отвлеченной символике. Но в своих лучших произведениях они отстаивают понимание монументализма как искусства, вбирающего в себя опыт всей художественной культуры нации, правдивого и возвышенного.

Игорь Светлов





Трайбер
«Дети в кольце».
Бронза. Сталь

Хельде Тари
Рельеф. Фрагмент.
Берлин

Я. Ястрам
Семья. Бетон

Ю. Войский
Стела. Песчаник



Монументальное искусство и архитектурная среда вступили сегодня в качественно новые взаимоотношения. Произведения монументального искусства в градостроительной практике перестали быть единичными явлениями. Момент неожиданности и праздничности уже не связывается с представлением о монументальных произведениях. Они вошли в повседневность, стали неотъемлемой частью среды, соответственно изменилась и их роль в среде. Все это ставит перед художниками новые проблемы, вынуждает с большим вниманием относиться к тем жизненным процессам, которые будут протекать на фоне его будущего произведения. В этом смысле оказывается полезным предварительное изучение общественного мнения по поводу возможной темы, сюжета, атмосферы будущего произведения. Возникла потребность в более тесном контакте художника-монументалиста с будущим потребителем его произведения.

Наряду с этим на новом этапе сложнее стали взаимоотношения монументального искусства с архитектурной средой. Художник-монументалист все чаще включается в решение художественной концепции среды уже в процессе градостроительного планирования.

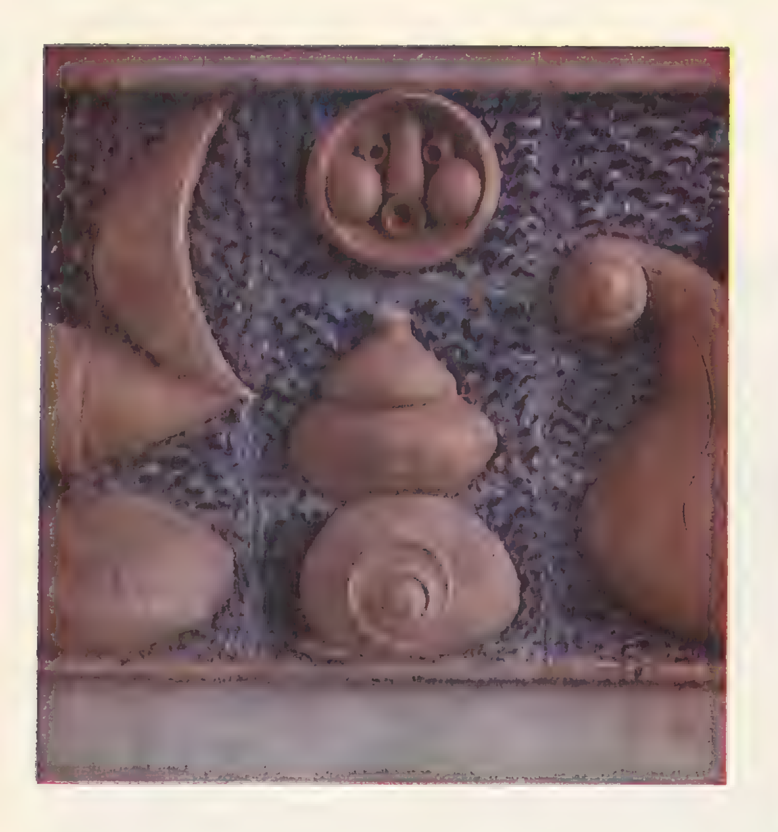
Поиски оптимального решения привели к практике обсуждения эскиза монументальной работы в архитектурной модели будущего объекта.

Это позволяет корректировать и замысел художника и план архитектора. Наряду с этим усложнился и художественный язык, выразительные средства, техника и технология монументального искусства.

Сегодня к заданиям в области строительства стремится и дизайн, и промышленная графика, и художественное ремесло — все это помогает делать жилую среду художественно наполненной. Примером могут служить новостройки Иена-Неулобеда, пешеходная магистраль Готтвальдштрассе в Галле, городской центр Карл-Маркс-штадта.

Резюмируя, можно сказать — в общественном сознании возникло понимание того, что искусство призвано комплексно оформлять окружающую человека среду. Одновременно становится ясно, что не все возможности синтеза искусств исчерпаны в практике градостроительства.

Зигберт Флигель







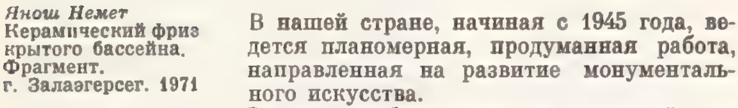


Янош Немет
Керамический фриз крытого бассейна. Фрагмент.
г. Залаэгерсег. 1971

Янош Блашки
Витраж. Фрагмент
Министерство обороны.
1965

Янош Немет
Керамический фриз крытого бассейна. Фрагмент.
г. Залаэгерсег. 1971

Виола Берки
Керамика. Фрагмент.
г. Шопрон. 1973



В нашей стране, начиная с 1945 года, ведется планомерная, продуманная работа, направленная на развитие монументального искусства.
Задача преобразования окружающей среды с учетом интересов и требований широких слоев трудящихся потребовала многогранной деятельности архитекторов, социологов, художников, экономистов, искусствоведов.
Усложняющиеся задачи монументального искусства способствовали расцвету творчества художников, скульпторов, чеканщиков, керамистов. Это подтверждает конкретные судьбы художников.
График Бела Кондор раскрылся как талантливый создатель панно, автор живописных полотен Иене Барчан создал ряд мозаик. Эндре Домановски после эстампов стал заниматься фресками, работал над мозаиками и гобеленами. Многосторонний талант Дюла Хинц раскрылся особенно ярко в настенной росписи. Архитектор Йожеф Фикта с успехом выступил как скульптор. Ряд молодых художников, окончивших институт прикладного искусства, проявили способность решать масштабные идейные и формальные задачи — это Янош Майорош, Иожеф Гарани, Жужа Сенеш, Йожеф Энгельс, Михай Катаи и др.
По мере накопления опыта работы в жилой среде монументальное и декоративно-оформительское искусство все более размежевывались по своим задачам и средствам. В каждой сфере формировались свои художественные средства, стили, жанры, свои методы работы с материалом. Произведения, формирующие среду общественных, культурных и прочих учреждений составили особую область художественной культуры, которая стала сегодня неотъемлемой частью национальной культуры.

Лоранд Берецки

*

Художник-керамист Янош Немет создает напряженные, динамичные композиции. Его серия барельефов в Харканьфюгреде на темы народных сказок была воспринята как зрелое произведение со своеобразной трактовкой темы, сложным формальным решением, своим пониманием материала.
Как керамист Янош Немет начинал с создания декоративной парковой пластики. Однако с опытом приходило осознание более широких возможностей материала и более сложных пространственных задач пластики. Пример тому барельеф в Залаэгерской областной клинике с ее многозначными образами Любви, Времени, Древа жизни.
Опыт мышления более широкими эстетическими и философскими категориями сконцентрирован художником в одной из его последних работ — в двадцатиметровом барельефе эгерсегского бассейна.
Округлые гончарные формы барельефа органично вписываются в современную архитектуру. Характер этих форм определенно восходит к традиции народного гончарного искусства. В созданном художником водном царстве все излучает жизненную мощь — грузная фигура Посейдона, появляющаяся из пены Афродита, русалки, рыбы...
О новом отношении художника к материалу говорит уже то, что он отказывается от праздничной зрелищности цветной глазури. В работе с цветом Янош Немет обращается к древней технологии — втирает окислы в сырую глину, а после обжига получает сдержанную гамму желтоватых, светло-коричневых, серых тонов.
За пластическими образами Яноша Немета, за его поисками формы и технологии обработки керамики ощущается значительный культурный пласт, богатые традиции, претворенные яркой художественной индивидуальностью.

Иштван Керендярто







Иван Кожухаров
Роспись мавзолея в Плевене

Христо Стефанов
«Вино и плодородие Фракии».
Роспись. г. Пловдив

Димитр Киров
Роспись в фойе концертного зала Дома партии.
г. Пловдив. 1970

Произведения монументальной живописи последнего десятилетия отличаются возросшей по сравнению с предшествующим периодом активностью художественной формы, все большей причастностью ее к решению идейно-тематических задач, осознанным использованием содержательности художественных средств (композиции, колорита и т. д.). Среди других факторов, обусловивших этот процесс, огромную роль сыграло обращение художников к формально-стилистическим особенностям народного искусства, а также искусства средневековья и национального Возрождения.

Примером свободного и творческого отношения к традиции является роспись Димитра Кирова в фойе концертного зала Партийного дома в Пловдиве.

Стенопись посвящена истории культуры Пловдива, города исключительно богатого памятниками культуры античности, средневековья и национального Возрождения. Подобно тому, как в старой болгарской живописи разновременные события совмещаются на одной изобразительной плоскости, в стенописи совмещены фигуры, группы, сцены, каждая из которых ассоциируется с различными эпохами болгарского искусства. Вымысел и реальность, далекое прошлое и настоящее объединяются в единое целое, выражая многообразие и единство традиции, целостность ее существования в сознании современного человека. В умении остросовременной художественной формой передать специфичные национальные черты болгарского искусства состоит одно из самых больших достоинств этого произведения.

Подчеркнутое стремление к усилению эмоционального воздействия присуще оригинальной стенописи Христо Стефанова в ресторанном комплексе «Пылдин» в Пловдиве. «Вино и плодородие Фракии»— такова тема росписи. Хотя едва ли этой темой исчерпывается ее содержание. Соседство архитектуры разных эпох в интерьере настраивает на размышление о движении во времени, и роспись углубляет эту тему. По мере осмысления атмосферы интерьера жанровое начало росписи отходит на второй план и усиливается ее символическое звучание. Прекрасно владея средствами монументальной живописи и не нарушая ее специфики, художник сумел насытить глубоким смыслом среду отдыха.

Свидетельством значительно возросших возможностей болгарской монументальной живописи, ее способности решать сложнейшие идейно-эстетические задачи является недавно завершенная роспись мавзолея в Плевене. Автор ее — Иван Кожухаров. Мавзолей, построенный в 1907 году, увековечивает память о русских и румынских воинах, погибших, освобождая Болгарию от османского рабства. Архитектурное пространство — храм-гробница — явилось благодатной и в то же время сложной средой для работы современного художника. Современная живопись тактично и умно вошла в храмовый по духу интерьер.

Роспись состоит из трех частей: в левой конхе изображен «Бой за Плевен», в правой — «Благословение в поход», поворачиваясь лицом к входу, мы видим образ Матери, скорбящей о своих погибших сынах. Части объединены не логикой развития сюжета, а общей идеей, являясь скорее различными аспектами одной темы. Здесь нет внешней динамики, акцент сделан на внутреннем, духовном.

Три значительных произведения современной болгарской монументальной живописи не могут передать во всей полноте те разнообразные явления, которые имеют место в этом особенно интенсивно развивающемся виде искусства. Однако, на наш взгляд, они отражают наиболее интересные и перспективные тенденции в его развитии.

Татьяна Димитрова



Фонвизин показал в «Недоросле», сколь богатым дворянин с доходом в десять тысяч рублей считался в его время. Сумма в два миллиона рублей казалась во второй половине XVIII века астрономической. Именно ею оценивались бриллианты, надетые в один прекрасный вечер 1765 года шестнадцатилетней Анной Шереметевой и двумя ее подругами графинями Разумовскими. Сверкание невообразимого количества драгоценностей потребовалось тогда... для исполнения в любительском спектакле роли девушки-бесприданницы и двух служанок. Времена, когда это казалось естественным, можно действительно считать более «странными», чем другие, обладавшие своими собственными странностями, и название «Свидетели странного века» *, по меньшей мере оправдано.

Книга Бориса Бродского начинается 1715 годом, когда фельдмаршал Борис Петрович Шереметев купил у своего младшего брата село Кусково, и заканчивается годом 1801, когда карета его внука графа Н. П. Шереметева выехала в последний раз из ворот Останкинского дворца. Без малого сто лет охватывает сквозная история двух усадеб, ныне двух всемирно известных московских музеев, связанных между собой не только именами своих владельцев, но и общей судьбой.

Ни Кусково, ни Останкино не создавались по определенному плану. Оба ансамбля состоят из частей, отражающих вкусы, взгляды, стремления и потребности какого-либо одного небольшого отрезка времени. В целом же в двух усадьбах, в их архитектуре, садово-парковом искусстве, в скульптуре и живописи, резьбе, декоративной росписи, чеканной бронзе, театральных затеях оказалось материализованным столетие, одновременно грубое и утонченное, скаредное, жестокое и сентиментальное. Связать столь пестрый материал в единое, а порой и полное драматизма повествование дали возможность фигуры П. Б. и Н. П. Шереметевых, по указаниям которых строились, ломались, снова строились и заново ломались павильоны, парадные анфилады, театральные залы. Вкусы и взгляды отца и сына Шереметевых — во многом ключ к пониманию художественной ценности того, что было создано в Кускове и Останкине, и зачем, с какой целью, почему именно в эти годы создавалось. Но странное дело. Читая книгу Бориса Бродского, кажется, что оба ансамбля развивались также и по своим собственным законам, подчас вопреки воле своих владельцев, что они нередко навязывали Шереметевым свою собственную логику и сами определяли свою судьбу. Иначе нельзя объяснить то, что в великолепном кусковском дворце никто никогда не жил, что занавес в одном из лучших театров XVIII века (и, несомненно, лучшем театре Москвы) был поднят считанное количество раз, что репертуар шереметевых театров часто не отвечал взглядам их владельцев. Поэтому Кусково и Останкино выглядят как подлинные герои повествования, отодвигая на второй план фигуры графов Шереметевых, выписанных сами по себе достаточно колоритно.

Книга состоит из трех параллельных и независимых информационных рядов. Первый ряд — это текст, разбитый на главы, последовательно раскрывающие отдельные грани культуры XVIII века и рассказывающие о той части ансамбля, которая эту грань воплотила. Второй ряд — изобразительный.

Натурные фотографии, репродукции старинных гравюр, картин, театральных декораций не иллюстрируют, а лишь сопровождают текст. Подписи, развернутые в «микрорассказ», содержат информацию о технике, истории, местонахождении данного памятника, независимую от основных глав, создавая своего рода «книгу в книге». И, наконец, перед каждой главой мелким шрифтом даны врезки «В большом мире событий»: перечисление важнейших событий политической и культурной жизни XVIII века, имевшие место в тот отрезок времени, когда в «малом мире» шереметевских усадеб разбивался регулярный парк, строилась оранжерея, переделывался театральный зал, обставлялись парадные залы и т. д. «Накладываясь» друг на друга, три информационных ряда придают книге емкость и стереоскопическую глубину.

Для книги, адресованной, в первую очередь, к юному читателю, важно не только вскрыть различия в моральных, бытовых, эстетических оценках современного человека и людей XVIII века, но и показать эволюцию этих оценок. Иными словами, автору следовало показать не только развитие архитектуры от петровского барокко к павловскому классицизму, но и социальную эволюцию самой загородной резиденции: в первые годы XVIII века атрибута самодержца, в конце петровской эпохи — предмета престижа высших сановников государства, а в конце столетия — составной части быта мало-мальски состоятельного помещика.

В течение XVIII века происходило стремительное изменение представлений о государстве, о природе, о личности, которые сказывались и на частном быте, и на эстетике садово-паркового искусства, и на портретной живописи, и на драматургии и театральном деле. Механизм этого сложного процесса раскрывается в книге на примерах, по словам автора, «сочетания несочетаемого и совмещения несовместимого». Таковы роскошный кусковский дворец, предназначенный для гостей, в то время как владелец обитал в «Доме уединения», недоступном для посторонних; таково Останкино: воплощение всей русской художественной культуры, с одной стороны, а с другой — бесплодное средство решения семейной проблемы. Таковы регулярный и пейзажный парки, сосуществовавшие в Кускове, будучи основаны на взаимоисключающих эстетических и этических принципах.

Замыслу книги отвечает романтичный и в то же время строгий макет художника В. Белана.

В. Овчинников

* *Б. Бродский.* Свидетели странного века. М., «Детская литература», 1978.



Название этой книги * может показаться недостаточно специальным. О чем она, в самом деле: об архитектуре зданий, строившихся в Москве в этот период, об общем облике города или о его жизни?

Нужно прочесть книгу, чтобы убедиться — она обо всем этом и еще о многом другом. В многоплановости ее содержания проявляется убежденность исследователя в том, что архитектуру города нельзя понять, изучая ее изолированно от городской жизни. Автор, которого мы знаем по многочисленным публикациям, посвященным преимущественно архитектуре второй половины XIX — начала XX века (причем, прежде всего на московском материале), подводит здесь некий итог своим исследованиям.

В книге излагается богатейший фактический и статистический материал о пореформенном развитии города, об изменении функций центральных и окраинных районов, появлении новых типов архитектурных сооружений: общественных и учебных зданий, больничных и промышленных комплексов. Здесь дается и анализ градостроительного развития Москвы — последних попыток законодательного регулирования, стихийно складывающихся новых приемов, формирующихся в это время прогрессивных идей, во многом предвосхитивших градостроительные принципы 1920-х годов. При этом некоторая недостаточность конкретных описаний восполняется хорошо подобранным рядом старых фотографий с видами улиц и целых районов города.

Едва ли не самое заметное место занимает в книге страстный, углубленный, может быть, впервые так серьезно проведенный анализ архитектурных стилей времени, еще недавно считавшегося «бесстильным». Исследуя их в общей системе культуры, автор раскрывает не только приемы создания эстетически выразительного образа здания, но и его программную, идейную нагрузку. Замечательно наблюдение о связи архитектурного многостилья с «литературностью» эпохи — о стремлении к непосредственному выражению в архитектурных формах конкретных идей. Убедительностью характеристик отличается раздел о сложении и эволюции стилистики начала века.

Однако, над всем этим господствует идея «новой цельности» облика Москвы, сложившейся в последней четверти XIX века и сметенной иными тенденциями в начале XX века. Представление о Москве как символе России, возникшее еще в начале XIX века, по мысли автора, определяло в течение целого столетия особые черты развития города. Живая, личная убежденность автора в проведении этой мысли пронизывает всю книгу. И здесь сама полемичность многих его утверждений оказывается плодотворной: она будит мысль, заставляет внимательнее всмотреться в обширную, многостороннюю картину архитектурной жизни описываемого периода.

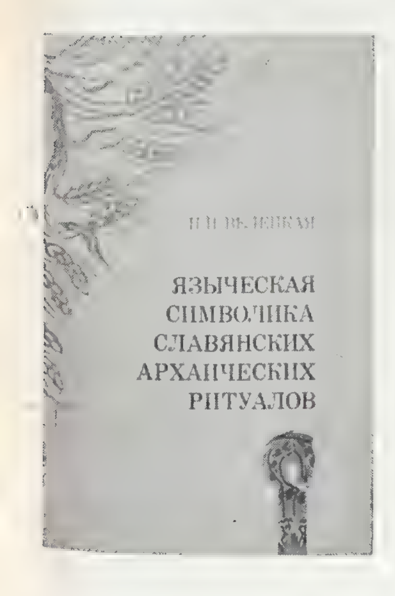
Опыт конкретного изучения московской архитектуры — на рядовых примерах застройки, а не только на хрестоматийных «памятниках» — привел Е. Кириченко к совершенно новому пониманию законов проявления стиля. Облик отдельного здания, как и города в целом, является для нее результатом сложного взаимодействия художественного мироощущения, функциональных задач, престижа, градостроительных связей и многого другого. Методика исследования создается здесь буквально на ходу, что, конечно, приводит к пересечению отдельных тем и неровности ритма. Для работы, столь новой по мысли и материалу, характерно, что автор, темпераментно стремящийся как можно точнее закрепить свои основные положения, не всегда достигает этого: именно самые четкие характеристики иногда кажутся здесь слишком прямолинейными, в то время как многочисленные наблюдения часто поражают глубиной и меткостью (например, описание «городского фольклора» — беспроектного деревянного строительства окраин). Недостатком изложения является местами переусложненность языка, скороговорка в одних случаях и повторения в других, что заставляет думать, что автор рассчитывал первоначально на вдвое-втрое больший объем книги. Кроме того, нам представляется, что ряд положений книги может быть уточнен: например, конкрет-

* *Е. И. Кириченко.* Москва на рубеже столетий. М., Стройиздат, 1977.

ные подробности расселения и функциональной роли отдельных районов города, закономерностей формирования его объемно-планировочной структуры и т. п. К полемическим издержкам в обосновании художественной ценности впервые вводимого в науку материала следует отнести и некоторое снижение оценки предыдущей эпохи. Автор, когда-то успешно занимавшийся архитектурой классицизма, ныне склонен видеть в ее градостроительных приемах лишь сухой схематизм и сводить живое зрелищно-пространственное ощущение той эпохи к одним лишь законодательным мерам.

В последние годы бурно нарастает интерес к эклектике и модерну. Он проявляется как в ностальгической тяге к несколько безликому ретроспективизму вообще, так и в склонности внезапно превозносить отдельных мастеров, вырывая их из общей картины эпохи. Тем более актуальным является серьезное, богатое фактами проблемное исследование, ставящее градостроительное и архитектурное искусство рубежа веков в широкий контекст общей истории культуры.

М. Домшлак



Несмотря на то что вопросам семантики народного искусства за последнее время было уделено немало внимания, все же в этой области нет единства мнения. Трудно представить, что народное творчество, столь искреннее и эмоциональное, живет исключительно формальными или, наоборот, исключительно утилитарными задачами. На смену суперкритическому отношению к этой проблеме пришла другая крайность — непомерная и совершенно некритическая архаизация семантики народного искусства. В произведениях его некоторые авторы видят чуть ли не первобытный синкретизм, полную трагизма мифологию и т. п. Причина этого — неизученность закономерностей семантики народного искусства. Ведь мало признать многослойность его вековых образов, это стало уже тривиальным. Главное состоит в принципах, правилах, способах хронологического и стратиграфического расчленения этой многослойности. Как раз в этом вопросе исследователи народного творчества идут большей частью ощупью, опираясь в лучшем случае на соответствующие разработки структурной фольклористики. Вот почему следует всячески приветствовать появление книги Н. Н. Велецкой *, в которой уделяется большое внимание методологическим аспектам, что мне представляется особенно ценным в силу отмеченного выше отставания теории народного искусства от общей теории фольклора. Именно на этой стороне книги и следует остановиться.

В основу своего исследования Н. Н. Велецкая положила испытанный сравнительно-исторический метод, позволивший ей рассмотреть славянскую фольклорную традицию в соответствии с данными «общеиндоевропейской древности, фольклорной традиции других народов Европы, а также Северной и Средней Азии, сохранившей аналогичные влияния в более архаическом состоянии». При это автор корректирует сравнительно-исторический анализ при помощи более эвристического типологического метода, благодаря чему анализируемые явления сравниваются не просто по внешнему сходству, а по генетическому и функциональному родству. Все это позволяет вести структурный анализ на строгой научной основе и придти к выводам, имеющим объективное значение. Каковы же эти выводы? Наиболее важный вывод состоит в том, что древнейшие («общеиндоевропейские») мировоззренческие, а, следовательно, и фольклорные «конструкции» выступают у раннесредневековых славян уже «в трансформированной форме с явственными следами деградации». Это положение рассматривается на материале представлений о смерти и вечности, ритуала проводов на «тот свет» и аграрных культов. Изобразительное творчество в книге специально не анализируется, но поскольку Н. Н. Велецкая понимает фольклор в широком смысле с включением народного изобразительного творчества, то этот материал органически вкрапливается во все главы. В виду обширности наблюдений и заключений автора, остановлюсь лишь на главном, прежде всего на судьбах космологического мировоззрения. Оно, конечно, не сохранялось у славян в целом и чистом виде, но все же определяло «раннесредневековый образ мира», живя в сказочных образах, метафорах, аллегориях и сравнениях.

В связи с этим многие образы хотя и содержат архаическую основу (змей-охранитель, мировое дерево и т. п.), но уже не в мифологическом, а в символическом виде. Констатация этого факта очень важна, так как далеко не все исследователи народного искусства понимают его значение. В дальнейшем семантическом анализе славянской обрядности Н. Н. Велецкая устанавливает важные закономерности. Ритуальная форма, как наиболее архаичная, допустима «лишь у древних славян в самый ранний период их истории». В средневековых письменных свидетельствах (Ипатьевская летопись) еще встречаются рудименты прошлого ритуального обоснования обычая. При этом древний ритуальный обычай приобретает драматизированно-игровую форму. В позднем средневековье функциональность ритуала утрачивается, ритуальное действие превращается в пережиток, который может иметь самые различные локальные формы. Таким образом общая линия развития славянской обрядовой семантики проходит следующие стадии: живое явление (архаика), деградация (раннее средневековье) и пережитки или рудименты (позднее средневековье). В функциональном плане это будут: ритуал—обрядовое действо — игрище—игра, а в переложении на предметные формы: ритуальный предмет — символ — знак. Нетрудно видеть, что выявленные структурные закономерности славянской фольклорной традиции дают в руки исследователей народного искусства ясные ориентиры для интерпретации семантики народного изобразительного творчества, вносят в его изучение элемент строгой научности. О древней семантике как живом явлении мы можем говорить применительно лишь к самой древней ступени. В этом отношении теперь не может быть никаких споров. В славянском искусстве раннесредневекового периода древняя семантика выступает уже в иносказательной форме, а еще позже — в знаковой. Знак, следовательно, стоит не в начале, как думают некоторые исследователи, а в конце эволюции. Из этого, конечно вовсе не следует, что, приобретая знаковую функцию, народное искусство теряет художественную, эстетическую. Наоборот. Именно теперь, освободившись от ритуальной и частично даже символической функций, народное искусство в гораздо большей степени наполняется собственно эстетическим содержанием, сохраняя в снятом виде многое из того, чем оно жило раньше. Такова сложная диалектика семантики фольклорной традиции.

Если от общих теоретических положений обратиться к более частным вопросам народного изобразительного искусства, то теперь с гораздо большим основанием можно говорить о сохранении в праславянском и типологически родственном ему искусстве древнеиндоевропейской образности, в духе которой, например, выполнен известный наскальный рельеф на реке Бушке (приток Днестра), изображающий моление человека перед деревом и стоящего за спиной человека оленя. Аналогии имеются на древневосточных, в том числе древнеиндийских печатях.

Более определенно можно говорить и об отражении в нижних ярусах Збручского идола представлений о подземном царстве предков и вообще о пережитках хтонизма и космологизма в народном творчестве, постепенно вытесняемых историзмом. Что же касается столь популярных в народном искусстве образов птиц, вил, змеев-драконов и т. п. существ, то согласно исследованию Н. Н. Велецкой, древняя семантика их должна интерпретироваться не прямо, а с учетом глубокой трансформации. Интересно, между прочим, что устойчивость этой языческой образности отмечается для народной традиции местностей бывшей Владимиро-Суздальской Руси, что уже было предметом тонкого исследования М. Некрасовой. Высказываемое иногда мнение, что в данном случае имело место влияние феодально-городского искусства на народное, должно быть отвергнуто.

Исследование Н. Н. Велецкой дает твердую почву для объяснения и таких загадочных явлений в древнерусском искусстве, как изображение (в деревянной резьбе иконостасов) вытянутых вверх человеческих рук. Этот «космический символ» означает «связь с небесными силами» и находит аналогии в резьбе югославянских надгробий.

С теоретической точки зрения, может быть, ничто так не интересно, как подтверждение давно высказанной В. Я. Проппом мысли о том, что «в славянском фольклоре, поверьях и обрядах в особенности, обнаруживается пласт, стадиально более древний, чем античный». Этот вопрос достоин стать предметом специального внимания. Исследователям народного искусства предстоит еще извлечь много ценных теоретических положений из содержательной книги Н. Н. Велецкой, что, конечно, будет способствовать формированию теории народного искусства.

Г. Вагнер

* *Н. Н. Велецкая.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., «Наука», 1978.

Вышли из печати

Крикун Е. В. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ КРЫМА. Симферополь, «Таврия», 1977.
Научно-популярный очерк рассказывает о наиболее интересных в художественном и историческом отношении памятниках Крыма различных эпох: от античности до начала XX века.

ЛУЧШИЕ КНИГИ... 1975. XVII всесоюзн. конкурс на лучшие издания по художественному оформлению и полиграфическому исполнению (Сост. Н. Г. Румянцева). М., «Книга», 1977.
Издание представляет собой иллюстрированный каталог книг, отмеченных премиями XVII всесоюзного конкурса. Вступительная статья каталога подводит некоторые итоги конкурса книг 1975 года.

Нейкин М. ИСКУССТВО И НАУКА. Проблемы, парадоксы, поиски. М., «Современник», 1978.
Опираясь на многочисленные высказывания деятелей искусства и ученых, автор рассматривает специфику и границы художественного познания действительности, сходства и различия между наукой и искусством, формы их взаимосвязи, необходимой для «более полного познания мира и человека».








Этот веер черный, веер драгоценный

Много могут рассказать старые вещи. Они как бы вбирают в себя некую сокровенность души владельца, повествуют о его характере, возрасте, приобщают к эпохе, в которой существовали отличные от нашей современности художественные вкусы.

Женщины в былые времена относились к вещи, как к спутнику, наделяли предмет свойствами мистическими. Верили, что кольцо, серьги, браслет, веер приносит счастье или беду. Любили или боялись вещи, ласкали ее, или умышленно теряли. Порою шли на преступление, чтобы завладеть вещью, ценили и понимали ее красоту, сами сливались с этой красотой, одухотворяли неживое. В уцелевших, прошедших испытание временем вещах продолжается призрачное существование женских образов.

У меня есть несколько вееров, о которых захотелось рассказать, как о безымянных портретах с общими чертами прелестной, ныне утерянной женственности и той чарующей недоговоренности, присущей женщине, носившей корсет, обнажающей только плечи для бала и умеющей владеть языком веера.

Язык веера был конспиративным языком влюбленных. С помощью веера выражалось согласие на танец, встречу, отвергалось или принималось восхищение. Веер ревновал, запрещал, капризничал, показывал равнодушие, презирал, предостерегал, отвечал взаимностью, насмехался, выражал строгую добродетельность, демонстрировал пылкую страсть. Мои веера бальные, дорогие. Из слоновой кости и черепахи. Вот черепаховый веер, орнаментированный бирюзой и жемчужинками. Уверена, что принадлежал он брюнетке, и не девушке, а даме богатой. Это громкий веер. Черепаховые пластинки постукивают— даме не нужна была скрытность, веер чаще молчал, дабы выявлять драгоценную добротность ювелирного орнамента. Такой веер немыслим с легким светлым платьем. Понятно, что дама носила бархат или атлас. Она любила драгоценности и гордо сверкала ими. Скорее всего была раздражительна, нетерпима к чужому мнению. Она имела привычку, сердясь, постукивать веером. В конце верхней пластинки жемчужинки разбиты: веер был для этой женщины оружием в споре.

А когда держу в руках перламутровый веер, кружевной и воздушный, представляю себе и его обладательницу — бело-розовую и улыбчивую. Этот веер не дает прохлады, столь он прозрачен, он разговорный. Из-за кружевной его пены когда-то лукаво и призывно лучились голубые глаза, слегка вихрились от опахивающих движений золотые локончики. Она любила кружева, легкие ткани, цветы, танцы. На газовом фоне аппликативные мотивы французского кружева «Малин» и вышитые белым шелком распустившийся цветок и бутон белой гвоздики. Ей подарили веер. Учли ее вкусы. Эта милая моему сердцу кокетливая, наивная блондинка всегда держала веер в перчатках. Перламутр не замутнен, газ посерел от времени, а не от грязи, шелк вышивки блестит. Даже кисточка на шнурке свежа и чиста.

Перламутровый прелестный веер жестоко искалечен фашистским сапогом в мрачные годы военной оккупации Киева. Тогда взрывались дома, бушевали пожары, жителей выгнали за город, и в дымных руинах улиц сновали грузовые машины с награбленным из тех домов, которые уцелели. Наш дом уцелел — не уцелели вещи, а то, что для фашистов было неценным — крошилось, ломалось. Опрокидывались шкафы с посудой, с книгами, топорами разбивались запертые ящики, спешно и жадно искались тайники с ценностями. Возвратясь в свое поруганное жилище, среди груды обломков мебели, осколков фарфора и стекла я увидела и растоптанный кружевной веер, голосящий на своем веерном языке о помощи. Он тогда не был услышен, не понят, не нужен. И только теперь возникло к нему сострадание и нежность за раненые, за столетний его век, за выживаемость красоты.

Есть у меня веер странный, таинственный. Мне кажется— он из моржовой кости и владеть им могла гадалка, хиромантка. Не понять ручной ли работы ажурная резьба, или это выбивка штампом. Вся загадочность в орнаменте — иероглифе. Его знаки-символы как древние письмена на камне. Быть может в них назидание, а возможно и заклятие, притча, не исключено, что все-го лишь механическая копия сложного древнего узора, в котором почти всегда присутствовал смысл не только декоративный. Не хочется мне уточнять у специалистов, разоблачать тайну множества крошечных вырезанных силуэтов, напоминающих верблюдов, оленей, слонов, людей. Быть может предполагаемая гадалка-чародейка владела таинственной азбукой и пользовалась веером не на балах, а с его помощью прорицала, заглядывая в будущее. Фантазирую я, но как славно фантазировать, глядя на красивую вещь, и наделять ее суеверным нерациональным содержанием в нас засекреченном, которое мы тщательно, стыдясь, скрываем, и только в интимности одиночества с удивлением обнаруживаем в себе.

В моей маленькой коллекции два японских веера являются подлинными шедеврами прикладного декоративного искусства.

В создании вееров участвовало несколько умельцев: резчики, вышивальщики, живописцы-декораторы.

Пластинки-обложки японских вееров поражают сложнейшей композицией миниатюрных барельефов. Каким трудовым терпением и виртуозностью надо было обладать, чтобы так щедро украсить резьбой слоновую кость. Рассказана целая история, происшедшая с людьми, проживающими в цветущем саду. Вырезан дом, на террасе которого под зонтиком сидит знатное лицо. Наверно, японцу все понятно в этом повествовании, как нам, русским, понятны не сопровождаемые текстом иллюстрации, сделанные в любом материале на сюжеты золотой рыбки, тридцати трех богатырей, Ивана-царевича и серого волка. Мне же лишь остается восторгаться хитросплетением цветочного орнамента и наделять своим содержанием сюжетную композицию. Не верится, что цапли, павлины, бабочки, деревья и цветы вышиты, а не нарисованы тончайшей кистью. Так вышивать можно, только обладая микроскопическим зрением. Мастерство вышивки воспринимаешь как чудо и объяснить его невозможно. Веер заканчивается перышками-паутинками и более полустолетия сохраняет аромат приятный, но не похожий на духи. Он не очень одряхлел, благодаря черной лаковой коробке, декорированной с внешней и внутренней стороны.

Оба японских веера вызывают такое уважение к их совершенной красоте, что истинное их назначение — веять — отвергается. Их осторожно берешь в руки, раскрываешь, любуешься и столь же бережно складываешь. Один из них — слоновая резная кость, павлиньи перья, роспись — односторонний. Цвет росписи очень интенсивен, яркие, крупные цветы обрамляют сцену чайной церемонии. Фоном для росписи служат белые перья, в концы которых вмонтированы глазки из павлиньих хвостов. Ощущение хрупкости материала сберегло веер от эксплуатации, едва ли когда-нибудь он был в действии.

За этими веерами вырисовываются образы не женских лиц, а зрелых мастеров с чертами аскетического творческого трудового подвига. Преодолевая пространство и время, вещь искусства утверждает бессмертие мастерства.

Велико разнообразие вееров. Веера — из бумаги, дерева, кости, черепахи, ткани, перьев, кружев, дорогие и дешевые — ныне не существуют. Но почему? Бывает нам знойно, душно. В веера превращают газеты, журналы, платочки, шарфики, ладони. С завистью в переполненном театре смотрим на веера в руках актрис. Почему бы не вспомнить мудрую мысль, что «новое — это возрождение забытого старого». Почему бы дизайнерам не задуматься о такой конструкции веера, который, подобно обожаемому женщинами японскому складному зонтику, уменьшался бы по длине и вкладывался бы в сумочку. Надо бы, чтобы веера, к которым прикоснулась рука мастера, пополнили бы ассортимент художественных салонов.

Возможно и девушкам наших дней порой понадобится сказать что-то забытым языком веера.

Ирина Авдиева

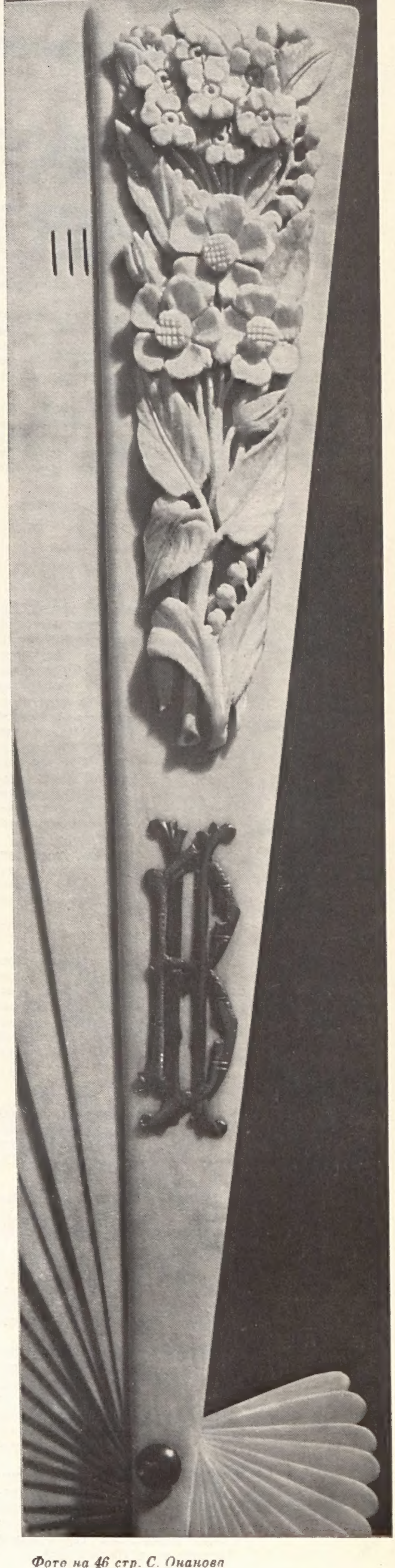


Фото на 46 стр. С. Оканова

Неделя изобразительного искусства-78

Ежегодно с 12 по 23 апреля по всей стране проходит торжественное празднование Недели изобразительного искусства.

Как известно, проведение традиционных Дней искусства было предложено 20 лет назад С. Коненковым в память подписания В. И. Лениным плана монументальной пропаганды.

Вот почему в юбилейный год 60-летия ленинского плана монументальной пропаганды основные мероприятия Недели-78 были посвящены именно этому событию.

Развернувшееся по всей стране празднование юбилея стало ярким свидетельством жизненности ленинских идей, заложенных в плане монументальной пропаганды.

РСФСР

МОСКВА

12 АПРЕЛЯ

Торжественное открытие Недели изобразительного искусства, посвященное 60-летию ленинского плана монументальной пропаганды: возложение венков к памятнику В. И. Ленина в Кремле, посещение делегацией Академии художеств СССР, Союза художников СССР, Союза художников РСФСР, Московской организации Союза художников РСФСР музея-квартиры Героя Социалистического Труда, народного художника СССР С. Т. Коненкова.

Открытие Недели изобразительного искусства в Центральном лектории Всесоюзного общества «Знание» в Политехническом музее.

18 АПРЕЛЯ

Объединенный пленум Московской организации Союза архитекторов СССР и Московской организации Союза художников РСФСР, посвященный 60-летию ленинского плана монументальной пропаганды.

13, 17, 18, 20, 21 АПРЕЛЯ

Встречи художников разных видов изобразительного искусства с трудящимися столицы в Доме художника МОСХ.

19 АПРЕЛЯ

Конференция зрителей на Весенней выставке произведений московских художников.

ЛЕНИНГРАД

Научная конференция «Ленинский план монументальной пропаганды — в действии» в ЛОСХ РСФСР (совместно с ГРМ).

Автобусные экскурсии к памятникам В. И. Ленину, памятникам Зеленого пояса Славы. Встречи с авторами памятников (Г. Ястребенецким, Г. Гордоном, А. Левеновым) у произведений и в мастерских.

Выступление молодых художников, авторов мозаичной росписи Н. Репина, А. Уралова, Н. Фомина в мемориальном зале Памятника героическим защитникам Ленинграда.

БАРНАУЛ — центр проведения Недели изобразительного искусства 1978 года по РСФСР.

Митинг трудящихся, посвященный 60-летию плана монументальной пропаганды и 20-летию со дня учреждения Недели изобразительного искусства.

Открытие фотовыставки произведений художников-монументалистов РСФСР.

Встречи делегации художников РСФСР с коллективом производственного объединения «Химволокно» имени Ленинского комсомола с партийными и советскими руководителями Алтайского края, посещение мастерских барнаульских художников.

ИРКУТСК

В честь 60-летия Ленинского плана монументальной пропаганды открылась Вторая областная выставка монументально-декоративного искусства и художественного проектирования, на которой 28 авторов из трех городов выставили около 80 работ, выполненных за два последних года.

ОМСК

Состоялось открытие Второй зональной выставки «Молодые художники Сибири», включившей разделы скульптуры, декоративно-прикладного, театрально-декорационного и монументального искусства. Среди участников выставки художники из Барнаула, Иркутска, Кемерова, Красноярска, Кызыла, Новосибирска, Омска и Томска.

УКРАИНСКАЯ ССР

КИЕВ

Фотовыставка произведений монументально-декоративного искусства Украины, посвященная 60-летию монументальной пропаганды, открылась в Центральном выставочном зале.

На материалах выставки СХ и СА УССР провели объединенный пленум правлений по проблемам современного монументального искусства и организационно-творческим вопросам содружества архитекторов и художников. С докладами на пленуме выступили секретарь правления Союза художников Украины В. Борисенко и председатель правления Союза архитекторов УССР И. Седак.

БЕЛОРУССКАЯ ССР

МИНСК

Торжественное собрание актива Минского городского Совета общества охраны памятников истории и культуры, Союза художников и Союза архитекторов БССР, посвященное 60-летию ленинского плана монументальной пропаганды. Фотовыставка монументального искусства Белоруссии и проектов памятников в залах Дворца искусств.

Встречи трудящихся и учащейся молодежи в мастерских ведущих белорусских художников: народного художника СССР М. Савицкого, заслуженных деятелей искусств БССР Г. Ващенко и других.

УЗБЕКСКАЯ ССР

ТАШКЕНТ

Торжественное открытие Недели на выставке художников-монументалистов Узбекистана.

Совместный пленум Союза художников и Союза архитекторов УзССР на тему «Проблемы взаимодействия архитектуры и монументального искусства Узбекистана».

День гончара.

КАЗАХСКАЯ ССР

АЛМА-АТА

Более 460 произведений показали художники Казахстана на Республиканской выставке монументально-декоративного искусства и скульптуры.

ГРУЗИНСКАЯ ССР

ТБИЛИСИ

В Доме работников искусств Грузии состоялся расширенный пленум правления Союза художников Грузии на тему «60 лет монументальной пропаганды и грузинское советское искусство».

Выставка детского рисунка в Музее детского творчества.

Традиционная «Весенняя выставка», посвященная Неделе изобразительного искусства.

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ССР

БАКУ

Торжественное открытие Недели изобразительного искусства в Азербайджанской государственной картинной галерее.

Встречи художников с представителями промышленных предприятий, учениками школ и студентами в городах и поселках республики.

ЛИТОВСКАЯ ССР

ВИЛЬНЮС

Торжественное открытие Недели изобразительных искусств в Доме работников искусств, встреча с представителями творческих организаций. С докладом на тему «О монументальной пропаганде» выступил К. Богданас.

Триеннале живописи прибалтийских республик.

День открытых дверей в Вильнюсском художественном комбинате «Дайле» и выставка-продажа в художественном салоне «Дайле».

ПАНЕВЕЖИС

Традиционный конкурс детского рисунка на асфальте.

МОЛДАВСКАЯ ССР

КИШИНЕВ

Выставка молодых молдавских художников в Кишиневском университете.

ЛАТВИЙСКАЯ ССР

РИГА

Торжественное открытие дней искусства в Художественном музее Латвийской ССР.

Проведение олимпиады по изобразительному искусству среди учащихся младших классов республики.

Конкурс любительских фильмов «Апрельская палитра», посвященный латышскому изобразительному искусству.

Встречи художников со зрителями.

КИРГИЗСКАЯ ССР

ФРУНЗЕ

Фотовыставка произведений монументального искусства и проектных работ в Киргизском государственном музее изобразительных искусств.

III-й пленум правления Союза художников Киргизской ССР по вопросам развития монументального искусства республики. В работе пленума приняли участие художники, архитекторы, представители руководства Министерства культуры.

ТАДЖИКСКАЯ ССР

ДУШАНБЕ

Торжественное возложение цветов к памятнику В. И. Ленина.

Открытие памятника Садриддину Айни на площади, носящей его имя (скульптор Р. Эльдаров), и памятника, посвященного дружбе С. Айни и М. Горького возле Дома писателей.

Установление мемориальных досок М. Турсун-Заде и Б. Гафурову.

КУРГАН-ТЮБЕ

Выставка «Агитплакат-77» в Доме культуры и встречи с художниками.

АРМЯНСКАЯ ССР

ЕРЕВАН

В Доме кино Армении состоялась выставка произведений молодых художников «Страна родная», где приняли участие 100 молодых художников.

ДИЛИЖАН

На фоне выставки произведений молодых художников проведен симпозиум творческой молодежи республики.

ТУРКМЕНСКАЯ ССР

АШХАБАД

Торжественное открытие Недели изобразительного искусства и выставка «Весна-78», в которой приняло участие 88 художников, экспонировалось 107 произведений живописи, графики, скульптуры, театрально-декорационного искусства.

ЭСТОНСКАЯ ССР

ТАЛЛИН

Весенняя выставка таллинских художников в Доме художников. Научная конференция и выставка по теме «Искусство книжного переплета».

Выставка-продажа керамики в Художественном салоне.

Консультации таллинским школам по оформлению интерьеров.

ТАРТУ

Выставка оформительских работ Тартуской художественной школы.

ПЯРНУ — центр мероприятий Недели 1978 года в Эстонии.

Открытие выставки живописи и скульптуры Советской Эстонии и встреча с авторами.

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 9(250). 1978
Основан в 1957 году

В номере:

Обложка номера и художественные монтажи на стр. 12—13, 20—21 художника Ю. Курбатова

Черно-белые иллюстрации воспроизведены из книг: «Ежегодник — 76» Баден-Вюртемберга (19—22 стр.); К. Егорьевой «Портреты Рембрандта», А. Костина «Петров-Водкин» (25—28 стр.); из западноевропейских журналов по архитектуре (33—37 стр.)

Издательство
©«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

Сдано в набор 9.VII.1978 г.
А 13402 8.VIII.1978 г.
Бумага мелованная
Формат 70×108 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 12,020
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 4030. Тираж 34.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва, Мало-Московская, 21

Москва. В залах Государственной Третьяковской галереи 19 мая открылась выставка произведений, реставрированных Третьяковской галереей и Всероссийским художественным научно-реставрационным центром им. И. Э. Грабаря. Около 300 экспонатов, размещенных в девяти залах, дают представление о большом пути, который прошло в нашей стране искусство реставрации за 60 лет. На выставке показаны возрожденные шедевры разных времен — от знаменитой «Троицы» А. Рублева до произведений советских художников. Среди экспонатов образцы древнерусской деревянной скульптуры, прикладного искусства. Включенные в экспозицию фотоматериалы рассказывают о самом реставрационном процессе.

*

18 мая в помещении Союза художников СССР начал работу совместный советско-американский семинар по проблемам изобразительного искусства, проводимый Министерством культуры СССР в рамках программы обменов между СССР и США на 1977—1978 годы. Его тема: «Место художника в обществе».

*

По традиции в зале Кремлевской звонницы ежегодно организуются выставки. Сейчас здесь открыта экспозиция «Русское золотое и серебряное дело XVIII — начала XX века». Из пяти тысяч произведений этого периода, хранящихся в фондах, для выставки отобрано 270. Наряду с произведениями ювелиров Москвы и Петербурга впервые широко показаны изделия серебряников провинциальных городов России, которые подчас отличались большой самобытностью, они ближе к традициям народного искусства и часто не уступают столичным образцам по художественному совершенству. Одна из витрин выставки посвящена творчеству Федора Яковлевича Мишукова. Одним из первых советских реставраторов изделий из драгоценных металлов в Оружейной палате был профессор Ф. Я. Мишуков — ювелир, исследователь, преподаватель.

*

В Центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина 29 мая открылась выставка «Борис Михайлович Кустодиев в театре». В музее хранится около 200 работ из театрального наследия художника. В экспозиции представлено более ста работ мастера. Среди них — экспонаты, рассказывающие о содружестве Б. М. Кустодиева с МХАТом и с другими сценическими коллективами, эскизы декораций и костюмов, созданные художником к спектаклям послереволюционных лет. Демонстрировались на выставке выполненные Б. М. Кустодиевым портреты деятелей литературы и искусства.

*

Весною нынешнего года в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина состоялось открытие Дней культуры Мексики в СССР. В залах музея была развернута выставка «Древнее искусство Мексики» из Музея истории и антропологии Мехико. Выставка знакомила посетителей с древнейшей цивилизацией ацтеков. На выставке были представлены скульптуры ритуального назначения, обрядовые предметы из глины, камня, дерева.

*

Крупнейшая выставка древнерусской живописи открылась 26 мая в Музее им. Андрея Рублева. 150 произведений прислали в Москву около 30 музеев РСФСР. Эта выставка — отчет советских искусствоведов и художников-реставраторов за 60 лет работы. От трех до семи веков — таков возраст шедевров, возвращенных к жизни советскими реставраторами разных поколений: В. О. Кириковым, И. В. Ватагиной, Л. Н. Овчинниковой, А. И. Барановой и другими мастерами. Выставка «Советская реставрация за 60 лет» работает в восстановленном памятнике русской архитектуры — бывшем Спасо-Андрониковом монастыре.

*

Творческий отчет молодых московских архитекторов-реставраторов состоялся весною нынешнего года в Центральном Доме архитектора. В последние годы молодые зодчие активно участвуют в реставрации памятников музея-усадьбы «Коломенское», Крутицкого ансамбля, здания Дома союзов ВЦСПС. К творческому отчету была приурочена выставка, рассказывающая о реставрации архитектурных памятников.

*

В Высшем художественно-промышленном училище (бывшем Строгановском) весною была открыта выставка керамики и стекла, где было представлено 120 курсовых и дипломных работ студентов.

*

В мае нынешнего года в нашей стране гостил и работал Виктор Брокдорф, вице-президент Королевской Академии искусств в Копенгагене. Он прибыл к нам по приглашению Академии художеств СССР. В один из дней датский художник выступил с докладом в Академии художеств СССР. Это был обстоятельный рассказ о структуре и деятельности Королевской Академии искусств, о творчестве современных датских художников. Знакомя аудиторию с произведениями мастеров своей страны, В. Брокдорф сказал: «Реализм становится в Дании искусством молодых».

Ленинград. В Музее этнографии народов СССР была открыта выставка произведений самобытных мастеров Мстеры. Мстера, как Палех, Холуй и Федоскино, славится произведениями лаковой миниатюры на изделиях из папье-маше. Если в композициях палешан главным является линия, то у мстерцев — цвет. Отсюда характерная для их творчества красочная живописная гамма, свой колер. На выставке было представлено 250 произведений, созданных за период с 1932 года и до наших дней. Среди них: баулы, броши, чайницы, игольницы, шкатулки и ларцы. Выставка отразила эволюцию искусства мастеров Мстеры, радовала творческой активностью современных художников.

*

В девяти залах Эрмитажа весною нынешнего года была открыта выставка «Немецкая живопись. 1890—1918». Ее подготовил Штеделевский художественный институт Франкфурта-на-Майне. Экспозиция объединила около ста картин из крупнейших музеев и частных коллекций Федеративной Республики Германии и Западного Берлина. На вернисаже выставку «представил» директор Штеделевского художественного института доктор Клаус Гальвитц.

*

На весенней выставке работ ленинградских мастеров изобразительного искусства, открывшейся в залах Ленинградской организации Союза художников РСФСР, экспонировалось более тысячи произведений различных жанров. Декоративно-прикладное искусство один из наиболее интересных разделов выставки. Запоминаются декоративные композиции «Флора» керамиста М. Копылова, работа Н. Еремеевой «Цирк», «Кружево» Ю. Манелиса, оригинальные изделия ювелиров В. Горина, Б. Сандлера.

*

140 работ было представлено на открывшейся во Дворце культуры им. Ленсовета выставке фотолюбителей стран Балтийского моря. Выставка эта необычна — она подобрана по итогам двух пленэров. Среди участников выставки — 39 авторов из ГДР, Дании, Швеции, Финляндии, ФРГ и двух союзных республик нашей страны — Литвы и Эстонии. Экспонированные здесь работы не только повествуют о красотах Балтийского побережья — они служат своеобразным призывом к необходимости беречь всеобщее достояние — окружающую среду. Выставка проводилась в рамках XXI рабочей конференции стран Балтийского моря, Норвегии и Исландии, открывшейся в Ленинграде 14 июня.

*

В парадных залах Елагина дворца была открыта выставка «Художественный фарфор Дулевского завода». На выставке было представлено более тысячи произведений прикладного искусства: столовые, чайные, кофейные сервизы; подарочные и сувенирные комплекты; декоративные вазы, тарелки; скульптура. Центральное место в экспозиции — уникальные произведения художников по фарфору, созданные за последние 30 лет.

*

В рамках Дней культуры Мексики в СССР весною нынешнего года в Эрмитаже была открыта выставка «Диего Ривера и его учитель Хосе Мария Веласко». Организатор выставки — заместитель директора Института изящных искусств и директор Музея современного искусства Мехико сеньор Фернандо Гамбоа. Произведения Диего Риверы входили в состав выставок мексиканского искусства, демонстрировавшихся у нас ранее. На этой выставке впервые творчество этого выдающегося мастера было показано так полно и разнообразно.

*

Горький. В областном музее народных промыслов была открыта выставка произведений заслуженного художника РСФСР лауреата Государственной премии им. Репина Ольги Лушиной. Синева русских льнов и зелень мяты, золото поспевающих хлебов и чернь политой дождем пашни — вот краски, которыми играют изделия, выполненные одной из талантливейших мастериц хохломской росписи. Ольга Павловна — художник потомственный, своему искусству училась у деда, известного в округе мастера. Участница многих международных выставок, О. Лушина возглавляет творческую мастерскую Семинской фабрики «Хохломской художник».

*

Душанбе. В дни празднования 100-летия со дня рождения основоположника таджикской советской литературы, выдающегося ученого и общественного деятеля Садриддина Айни весною нынешнего года здесь был открыт памятник С. Айни и М. Горькому у здания Дома литераторов им. М. Турсун-заде, символизирующий дружбу и братство русского и таджикского народов, единство литератур. Создатели монумента скульптор И. Бродский и архитектор Г. Сыромятников запечатлели встречу двух выдающихся мастеров пера на даче М. Горького в дни работы Первого всесоюзного съезда писателей.

*

Луга (Ленинградская обл.). Выставка «Политический плакат Октября первых лет Советской власти» открылась в Лужском городском доме культуры. Экспозиция развернута Музеем Великой Октябрьской социалистической революции в связи с празднованием 200-летия Луги и вручением городу ордена Отечественной войны I степени.

В годы, когда молодая республика Советов мужала в борьбе с внутренними и внешними врагами, поднимала народное хозяйство, искусство плаката стало боевым средством агитации и просветительской деятельности. Основные события этих лет нашли свое отражение в произведениях Д. Моора, В. Дени, А. Апсита, чьи работы были представлены на выставке.

В экспозиции около 40 подлинных работ художников-плакатистов. Вся коллекция музея насчитывает 30 тысяч листов.

*

Омск. «Молодость, творчество, современность» — девиз открытой здесь второй зональной выставки «Молодые художники Сибири», в организации которой приняли участие ЦК ВЛКСМ, Министерство культуры и Союз художников Российской Федерации. Выставка посвящена 60-летию Ленинского комсомола. Из полутора тысяч произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, эскизов и проектов монументальных росписей, проектов дизайнеров было отобрано для выставки 537 работ 205 авторов.

Разнообразно представлено на выставке декоративно-прикладное искусство. Особенно впечатляют работы художников Тувинской АССР. Резьба по камню (агальматолит) — традиционное национальное искусство. Так, вырезанные Э. Байынды фигурки животных свидетельствуют об удивительной фантазии резчика.